

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'atelier de Casano

René Viau

Volume 44, Number 3 (257), September 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32992ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Viau, R. (2002). L'atelier de Casano. *Liberté*, 44(3), 159–172.

Carnets parisiens

L'atelier de Casano

René Viau

Les voies du sud

Il faudrait un jour monter une grande exposition sur le pouvoir d'attraction du sud dans l'art québécois. Au tournant du siècle, c'est à Tanger, où il accueille Henri Matisse, puis à Cuba que James Wilson Morrice fit ses plus belles toiles. Il fuyait tout autant les frimas de son Montréal natal que le crachin de Paris. Une même fascination conduit John Lyman en Tunisie, sur la côte Basque et à la Barbade pour y peindre ses vues apaisées aux tons nacrés et délicats. À Vence, au début des années 60, la peinture de Dallaire s'éclaire.

Cherchant « les îles de lumières », le peintre québécois Fernand Leduc, 86 ans, les a trouvées ici, à Casano. Nous sommes à la frontière qui sépare la Ligurie et la Toscane : Italie bucolique. Alignés, les cyprès font une garde d'honneur au portail d'une chapelle ancienne. Dans les vallons,

des oliviers argentés s'animent au vent. Un torrent s'engouffre sous l'arche immémoriale d'un pont de pierre et de brique. Dans l'ancien pressoir qui rappelle une cathédrale au toit de tuile romaine, Leduc travaille de mai à octobre.

Chargé de chaleur et des effluves de la côte Tyrrhénienne, le ciel s'allie au reflet des cimes enneigées de marbre des montagnes de Carrare et de la Versilia. Ce paysage ébloui de soleil se fait à la fois éthéré et vibrant. À rapprocher ce lieu des tableaux, on le voit : une osmose s'établit entre milieu et peinture.



Fernand Leduc dans le jardin de son atelier à Casano (2000)

« Au fond je suis un peintre impressionniste ». Un tantinet provocateur, et en souriant, cet artiste farouchement indépendant qu'est Leduc aime à se définir ainsi. Mais vite,

il se reprend : « Ce n'est pas parce que ma peinture est non figurative qu'elle est coupée du monde où je vis ». Son itinéraire est fait de clarté, d'embruns maritimes, de brumes enveloppantes. D'abord Paris, où il débarque en 1947 ; si gris de gris multiples. Il ne faut donc pas s'étonner d'apprendre que c'est à l'île de Ré que Leduc, signataire du *Refus global*, se dégage durant l'été 1950 de l'emprise automatiste. Puis les brouillards et les blés de la plaine de Beauce. Puis à nouveau Paris, rue de la Roquette depuis 1984. Et Casano.

Fernand Leduc accueille le visiteur avec attention. Il répond consciencieusement à toutes les questions. C'est la même attention qu'il se doit de porter à sa peinture actuelle. À la fois don et requête, ses tableaux ne se « lisent » pas d'emblée. Rien de minimaliste pourtant. Au départ, ses œuvres semblent quasi monochromes. En apparence seulement, car elles exigent pour être vues un long cérémonial de l'œil. Une fois notre regard happé, nous pouvons « lire » les mouvements qui les animent. Des pulsions sous-jacentes et des variations tonales s'y font jour.

L'observateur doit s'y immerger, entrer dans le jeu à la recherche des nuances les plus subtiles de ces rapports de couleurs et d'intensités lumineuses. Avec leurs zones qui semblent s'éveiller et palpiter, les pastels illustrent de façon particulièrement évidente sa manière de peindre. À travers les effets de transparence apparaît comme en filigrane une discrète polychromie. S'y accroche une lumière diffuse qui irrigue la surface. Le tableau est constitué de plusieurs ensembles colorés qui réagissent entre eux pour réfléchir l'ambiance de ces paysages qui les nourrissent. Le

déclencheur de ces tableaux peut être parfois une réflexion, une réaction à quelque toile de maître liée à des souvenirs (*Viva Canaletto*). Ou un événement, parfois tragique comme en témoigne le climat nocturne et incendiaire qui vibre en sourdine dans certaines séries (*Kosovo*).

Hors de l'espace clos de la peinture, le chant du monde et les bruissements de son anormalité tout autant que l'expérience immédiate et atmosphérique de l'environnement proche pourraient se distiller à travers ces teintes infinitésimales. Tout cela pourrait « s'écouter » au fil de la trame dans laquelle est saisi le temps qui s'écoule. Le tableau est un leurre. Se donnant à voir comme tel, il laisse également entendre qu'il est beaucoup plus. À la fois microcosme et macrocosme.

À l'instar de cette même lumière qui envahit à la fois ses tableaux et baigne le lieu, une connivence inédite entre création et vie quotidienne marque la vie de l'atelier. Tout devient de l'ordre de l'intime. Presque confidentiellement, Leduc y poursuit avec la peinture une relation incessante. Il abandonne son chevalet pour quelques travaux dans son jardin. Il y retourne à chaque instant, approfondissant cette rencontre en une expérience infiniment prolongée.

Retour sur l'automatisme et les années parisiennes

Sur les toiles se donne à voir désormais une contrée apaisée, éloignée de l'héroïsme pictural de jadis. Que reste-t-il aujourd'hui de l'automatisme ?

Une purge. Une sorte de déblocage. Un acquis pour aborder chaque tableau à venir... Loin d'être une technique, l'automatisme aura été pour moi une éthique... L'automatisme a été une exigence de comportement et surtout une pensée globale. En peinture, cette purge m'a appris à dépasser tout préjugé. À me retrouver chaque fois devant la toile, toujours en état d'aventure.

Installés en Italie depuis une vingtaine d'années, Fernand Leduc et sa compagne Thérèse Renaud y passent presque six mois par année. Ils ont complètement fait revivre ce lieu abandonné, autrefois centre du hameau. Les paysans venaient y faire presser leur huile d'olive. Ici, Thérèse Renaud – signataire elle aussi du *Refus global* – ébauche depuis un an le récit de ses premières années parisiennes. Poète, elle publie, en 1946, *Les sables du rêve*. Cette première tentative d'écriture automatiste se dresse en parallèle avec les voix de Claude Gauvreau et de Paul-Marie Lapointe qu'elle inspire. La même année, Thérèse Renaud, à dix-neuf ans, s'embarque sur le premier paquebot en partance pour l'Europe. Afin de payer le coût du voyage, Borduas organise le tirage d'une de ses toiles. En mars 1947, Fernand Leduc vient la rejoindre. *Les sables du rêve* ont été réédités en 2001 aux Écrits des Forges dans un ensemble intitulé *Les songes d'un funambule*. Dans une partie du recueil, Thérèse Renaud, en autant de variations sur un même thème, s'est plu à remanier *Les sables du rêve*. Elle y raconte à sa façon l'histoire de ses poèmes. L'on y croise Mousseau, Françoise Sullivan, Gilles Hénault, André Breton. Revenant une nouvelle fois sur ces années fécondes, Thérèse Renaud documente maintenant l'effe-

vescence intellectuelle du Paris de l'immédiat après-guerre. Afin de nourrir cette recherche, Thérèse Renaud et Fernand Leduc se sont replongés dans leurs souvenirs de cette épopée. Comme une bûche jetée dans l'âtre, la mémoire se ravive.



Fernand Leduc et Thérèse Renaud à Paris (1947)

Le récit de Thérèse Renaud est d'autant plus attendu que ce n'est que dans une perspective internationale que le mouvement automatiste de Montréal peut s'analyser. La radicalisation du groupe de Montréal se fait en communication intense avec tout ce qu'il y a d'exaltant, de Pichette à Artaud ou Mabile, à Paris¹. Cette confrontation parisienne est l'un des moteurs de l'évolution de la situation à Montréal. Dans cette dynamique d'échanges, Thérèse Renaud et Fernand Leduc jouent un rôle clef. Ils cherchent

¹ Voir André Beaudet dans son introduction à la correspondance de Leduc : *Vers les îles de lumières*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981.

de nouvelles voies. Leduc dans ses lettres informe le groupe de ce qui se passe à Paris. Il poursuit avec Borduas la réflexion théorique.

À peine Leduc est-il arrivé à Paris où il rejoint Thérèse Renaud en mars 1947 que Riopelle lui présente Breton. La *VII^e Exposition internationale du Surréalisme* est en préparation à la galerie Maeght. Par l'entremise de Riopelle, les automatistes montréalais sont invités à y participer. S'opposant à Breton, Leduc refuse d'y associer le groupe. En juin 1947, les automatistes montréalais présentent une cinquantaine de toiles à la galerie du Luxembourg, rue Gay-Lussac. À cette occasion, Leduc et Riopelle y rencontrent le peintre Georges Mathieu. Ce dernier organisera par la suite nombre de manifestations capitales pour le développement de l'abstraction lyrique. À la veille de l'ouverture de l'exposition surréaliste, son orthodoxie est alors ébranlée par les « Déséquivoqueurs » qui appuient le Parti communiste français. Restés fidèles à Breton, les surréalistes se rallient au manifeste écrit par Henri Pastoureau qui dénonce cette attitude partisane. Riopelle devient ainsi l'un des 47 signataires du manifeste surréaliste *Rupture inaugurale*.

Puis, Leduc se fait dire par Riopelle de ne plus chercher à prendre contact avec Breton. Il a eu le tort d'assister, fin mai, à quelques réunions du groupe dissident des surréalistes révolutionnaires. Leduc se trouve pourtant en complet désaccord avec leurs idées. Hors de question pour lui de s'adonner à un réalisme proche des diktats communistes. Encore moins de mettre son art au service du Parti.

Déjà, à New York en 1945, Leduc, qui avait rendu visite à Breton, était ressorti très déçu de cette rencontre. Il comptait exposer à Breton l'originalité de la démarche des automatistes. Mais Breton, confiera-t-il, « n'était intéressé qu'à faire du recrutement afin d'implanter le mouvement surréaliste au Canada ».

L'exposition surréaliste ouvre ses portes le 17 juillet. « Riopelle occupe, écrit ce même jour Leduc à Borduas, une place de coin dans le bazar où se vend la littérature surréaliste ». Dans cette même lettre, Leduc prie Borduas de « se forger une opinion en dehors de toute équivoque ». Il l'exhorte à se « rallier les valeurs neuves de comportement », réclamant « un signe collectif ». Leduc mentionne qu'il envoie à Borduas un exemplaire de *Rupture inaugurale*. Contrairement à ce qui a été dit, c'est Leduc, et non Riopelle, qui fait parvenir, le premier, *Rupture inaugurale* à Montréal. Dans cette même lettre, Leduc fait allusion, alors que la parution du manifeste écrit par Pastoreau lui en donne l'occasion, à l'idée de coucher sur papier cet autre manifeste qu'il attend depuis plusieurs années déjà. Ce pronunciamiento que sera *Refus global* catalysera, un an plus tard, la pensée des automatistes.

Organisée par Mathieu et par Camille Bryen, l'exposition *L'imaginaire* a lieu tout de suite après dans cette même galerie du Luxembourg en décembre. Le titre original de l'exposition, *Vers l'abstraction lyrique*, fut délaissé au dernier moment. La présentation est néanmoins considérée comme l'acte de naissance officielle de l'abstraction lyrique. Dans son livre *Au-delà du tachisme* (1963), Mathieu indique qu'il s'était attaché à réunir avec ses œuvres Wols,

Arp, Atlan, Hartung, Brauner, Picasso, Sollier, Ubac, Verroust et Vulliamy. Il ajoute : « Nous invitons enfin Riopelle et son compatriote Leduc, curieux précurseur dont on n'entendra que très injustement parler par la suite ».

Le retour de Riopelle à Montréal pour un an laisse Leduc à Paris coupé de tout contact direct avec le reste du groupe. Leduc écrit, s'interroge, suggère. La question de l'apport du surréalisme va envenimer les relations au sein des automatistes. Riopelle et Pierre Gauvreau font bloc. Ils prônent une plus grande ouverture face au mouvement de Breton. À l'instar de Leduc qui voudrait s'attaquer à l'édifice « somptueux mais vermoulu » du surréalisme, Barbeau, Claude Gauvreau et Borduas se refusent à tout rapprochement.

Les œuvres, écrit alors Leduc, qui pour nous doivent aussi hâter la libération totale de l'homme, s'éclairent pour eux à la seule lumière de leurs intentions. Le surréalisme veut se servir des œuvres comme le communisme des surréalistes.

Aujourd'hui, Leduc explique :

Pour Breton l'art devait être anecdotique, donner lieu au décodage possible d'une expression magique. Pour nous, il n'était pas question de cela : la peinture n'était pas porteuse de message, elle était un langage direct en soi.

Ces querelles et ces prises de position face au surréalisme pourraient sembler presque prévisibles tant l'autorité pontificale d'un Breton se confortait de points de mobilisation mais aussi d'exclusions et de ruptures. Elles nous

aident pourtant à mieux cerner l'originalité de la vision de Leduc – et son acharnement à la défendre.

C'est non seulement l'imagerie surréaliste que Leduc récuse. Il réfute ces procédés d'essence poétique : grattage, décalcomanie, fumage et autres extrapolations d'où surgirait, « automatique », l'expression plastique. Ce que Leduc refuse en même temps, c'est ce délire d'interprétation surréaliste où le sujet, son moi, se trouve renforcé dans une construction élégiaque de son propre mythe personnel. Et ce n'est pas davantage l'humus, cher aux surréalistes dits abstraits, de ce « merveilleux dépayasant » qui le séduit. Ses visions automatistes s'ouvrent sur des paysages de tornades, de cataclysmes. S'abandonnant au geste, à l'accident, ses toiles veulent retrouver un chaos originel, faisant rejaillir leur agitation, leur bouillonnement tandis que l'époque découvre à la fois la bombe atomique avec Hiroshima et les origines de l'homme à Lascaux.

Pour Leduc, la peinture est avant tout moyen de connaissance se transportant vers le collectif. Peintes sans entraves, en l'absence de toute finalité, ses explosions plastiques engendrent un « monde nouveau ». Cet état de vertige le conduit à de nouvelles exigences en prise directe avec un utopique « égrégore ». Au cœur de la notion de « surrationnel » prôné par Leduc, le tableau est à l'écoute de ce monde en devenir.

Notre état le vertige, clame Leduc dans un des textes accompagnant *Refus global*, permettra des œuvres sœurs de la bombe atomique, qui appellent des cataclysmes, déchaînent des paniques, commandent les révoltes.

Cette révélation lui dicte de changer l'art, mais aussi la vie. L'automatisme est un programme révolutionnaire de désaliénation. Pressé à la mobilisation, Leduc tente avec gravité de faire valoir cette vérité que ni le Paris de l'après-guerre, ni le Québec ultra-conservateur d'alors ne veut entendre. Devant le texte final, Borduas s'inquiète des conséquences pour enfin publier, en août 1948, *Refus global*.

De retour à Paris, Riopelle va peu à peu se désolidariser des positions théoriques défendues par Leduc et Borduas. Leduc en avertira à mots cachés Borduas dans ses lettres : Riopelle fait cavalier seul, plus disposé à faire reconnaître son travail qu'à défendre le « mouvement ». Abandonnant cet illusoire axe Paris-Montréal, la voie pour Riopelle était tracée : du surréalisme vers l'abstraction lyrique. Accédant à une visibilité sociale, ce nouveau courant cristallisera au milieu des années 50 l'originalité de la nouvelle École de Paris. Après la publication de *Refus global*, toujours à l'affût, d'espoir en déceptions, Leduc s'éloigne aussi des positions de Borduas, mais pour des raisons autres. Sa peinture se rapproche de celle du peintre Bazaine. Avec Thérèse Renaud, il se met en relation avec le philosophe Raymond Abellio avec qui se développe une intense correspondance.

Une pacification

Dans des toiles de lave ou de dégel glaciaire qui se nomment *Avalanche*, ou *Dernière campagne de Napoléon*, l'automatisme se fait déflagrations. De Leduc, Borduas écrit

en 1948 : « Il poursuit à Paris l'expérimentation du dynamitage de ses plaines rocheuses ».



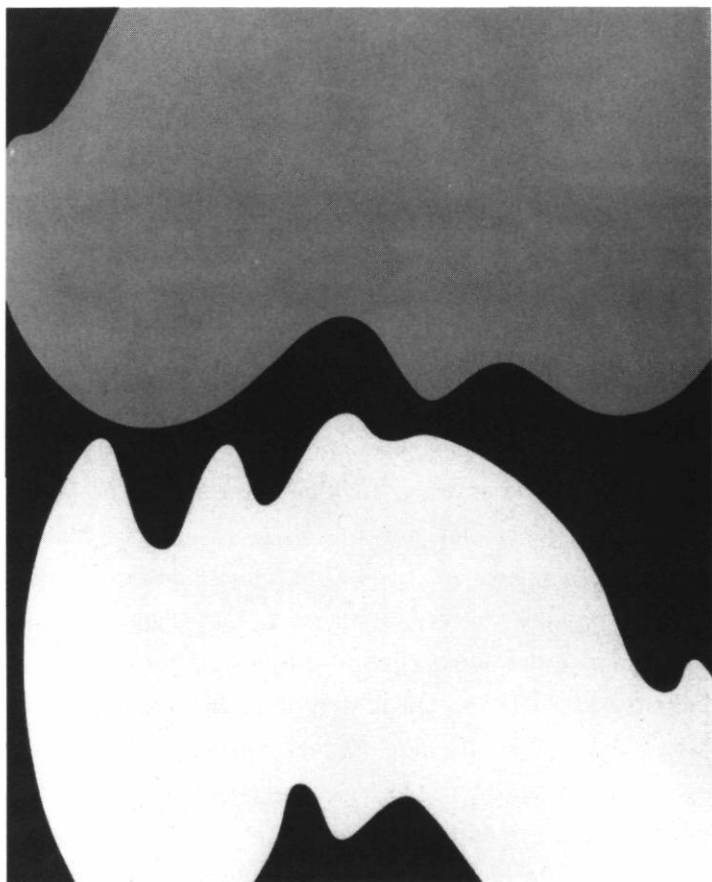
Musée du Québec, Jean-Guy Kérouac

Dernière campagne de Napoléon, huile sur carton, 50,8 X 65,3 cm, 1946.

Dans ses foisonnements, Leduc se situe, même par sa gestuelle, dans une sorte de retrait contenu face aux bourrasques venues de l'inconscient. Celles-ci se transmettent à la surface comme, plus tard, le feront les motifs ambiants et la lumière saisis, captés, enregistrés de façon sismographique. En leur présence, Leduc manifeste une attention active, une très grande capacité d'absorption. Traversant les éclats implorés, ses toiles ont soif de commencement. Il dédramatise, il pacifie. C'est sur cette conquête que s'édifie une œuvre déjà décrite par Borduas comme « un faisceau

d'antinomies résolues ». La tempête passe. Il la regarde passer.

Dans un *Interview transatlantique*, livré à Claude Gauvreau en 1950 à l'occasion de l'exposition *Leduc-Riopelle* à la galerie Creuze, Fernand Leduc souhaite dorénavant « créer des œuvres libérantes harmonieuses, ordonnées, reflets de la liberté, de l'harmonie, de l'ordre intérieur ». Prémonition des actuelles *Microchromies*? À l'été 1950, il est devant la mer. L'île de Ré. Plus allègres et chaleureuses, éclaircies, s'inspirant de l'horizon, de l'architecture des chais et des mouvements giratoires de la mer, ses œuvres sur papier puisent déjà leur humanité à même le milieu, à même la lumière du climat ambiant. Leduc réagit à ce qu'il voit pour construire peu à peu et géométriser sa peinture. Plus organisées mais toujours fluides, les constructions occuperont le papier ou la toile en pavés – plages ou galets? De plus en plus, l'accident, la fureur, le geste spontané font place à la structuration. Puis vient la période abstraite construite : angles et dynamismes. Leduc devient « plasticien ». Durant 20 ans, il s'accroche aux plans. Il architecture, il géométrise les tensions. Puis, sa peinture s'assouplit. De 1965 à 1969, ce sont des équilibres entre formes organiques se lovant et s'interpénétrant. Il dépouille. Couleurs vives en contrastes. Puis elles vont se fusionner. Les formes définies s'estompent dans un brouillard irradiant. S'imprimant sur la pâte du pastel, se feuilletant en couches acryliques dans la profondeur de la toile, la lumière seule devient sujet et qualité de ses tableaux. Leduc a harnaché l'épicentre de son chaos automatiste.



Musée du Québec, Patrick Altman

Passage bleu, acrylique sur toile, 130 x 162 cm, 1968.

Calmée, rassérénée, la genèse se situe désormais à la source même du visible dans ces *Microchromies* « apparues » en 1970, ainsi éclairées et animées de l'intérieur. Méditations ? Contemplations ? Ces œuvres sont à la fois impitoyablement simples, et pourtant si fécondes et mystérieuses. Un peu comme l'existence même de la lumière.