

L'IDEE DE MODERNITE DANS LES ECRITS DU PEINTRE FERNAND LEDUC (1942-1955)

Si l'on en croit Bernard Teyssède, un goût prononcé pour l'ordre, qui pourrait être le fond secret du tempérament de Fernand Leduc, sous-tend «ses brusques révoltes excessives»¹. De son côté, Jean-Pierre Duquette qualifie d'ambivalent le caractère du peintre «engagé dans la résolution de ce qui apparaît comme de profondes contradictions intérieures: goût inné pour l'ordre et l'harmonie, en même temps que brusques explosions libertaires»². L'auteur précise cependant qu'une dimension importante de l'esprit de Leduc «le pousse à une recherche constante – dans sa réflexion comme dans son art – de la mise en rapport d'harmonie, au delà des ambiguïtés et des contradictions»³.

Duquette observe que, d'une rétrospective à l'autre, se manifeste l'extraordinaire unité des oeuvres, la somme des découvertes se résolvant «chaque fois en un pas de plus vers la complexe simplicité et l'évidence même des réponses aux interrogations»⁴ que se posait l'artiste au départ. Le même auteur résume l'ensemble de la démarche picturale de Leduc en disant qu'elle est, depuis les premiers dessins surréalisants jusqu'aux microchromies des années 1970, «une longue quête de la couleur-lumière»⁵.

Littératures, n° 4 (1989)

* L'auteur a terminé un mémoire à McGill en 1986 sur *Anne Hébert ou la sacralisation de l'écriture*. Des aperçus de cette étude sont publiés dans *Littératures*, no 2 (1988): 89-114

¹ Bernard Teyssède, «Fernand Leduc: peintre et théoricien du surréalisme à Montréal (automne 1941-février 1947)», *La Barre du jour*, 17-20 (janvier-août 1969): 229. Pourquoi excessives?

² Jean-Pierre Duquette. *Fernand Leduc*. Montréal, Hurtubise HMH («Arts d'aujourd'hui», CQ 57), 1980, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ Jean-Pierre Duquette, «Leduc: la cohérence d'un cheminement». Dans *Fernand Leduc de 1943 à 1985*. Musée des Beaux-Arts de Chartres, p. 25. – Catalogue de l'exposition tenue à Chartres du 22 juin au 15 septembre 1985 et à La Rochelle du 11 octobre 1985 au 12 janvier 1986].

⁵ J.-P. Duquette, *Fernand Leduc*, p. 18.

Il convient de souligner que les écrits du peintre suggèrent une telle interprétation. «A la vision progressiste d'une évolution par changements successifs, je préfère, confie-t-il en 1955, substituer celle d'une continuité intensificatrice à l'intérieur d'une démarche. Un cheminement éliminatoire du multiple par une fonte dans l'unité.»⁶ Quelque treize ans plus tôt, il s'interrogeait ainsi: «Trouverai-je un jour l'une de ces routes obscures qui mènent aux îles de lumière? Je l'ignore. J'ai maintenant la certitude qu'il y a des îles de lumière et des voies encore inexplorées qui y conduisent fatalement»⁷.



Dans la présente étude, nous voudrions rendre compte de la pensée (esthétique, éthique et religieuse) de Fernand Leduc à la lumière du concept de *modernité* que, d'abord, nous tenterons de circonscrire en nous inspirant principalement de deux textes de Arthur Rimbaud, des théories de Hans Robert Jauss et des travaux de André-G. Bourassa, François-Marc Gagnon et Esther Trépanier. Nous esquisserons ensuite un portrait de la peinture dite *moderne* dans les années 1930 et 1940 au Québec. Dans un troisième temps, nous définirons le dynamisme qui fonde la démarche du peintre, jalonnée de ruptures incessantes, dont nous parlerons dans la partie suivante. En guise de conclusion, nous montrerons que la découverte de Raymond Abellio conduit Leduc à une conception spirituelle de l'art.

Notre corpus comprend les écrits de Leduc que André Beaudet a réunis en 1981 dans un ouvrage intitulé *Vers les îles de lumière: écrits (1942-1980)*. Dans la mesure du possible, nous adopterons un point de vue diachronique afin de mettre

⁶ Fernand Leduc, «Evolution: de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait». *Vers les îles de lumière: écrits (1942-1980)*. Montréal, Hurtubise HMH («Textes et documents littéraires», CQ 65), p. 155. Daté du 15 septembre 1955. Les extraits de Leduc que nous citons sont tous tirés de cet ouvrage.

⁷ F. Leduc, Lettre à Monsieur et Madame Paul-Emile Borduas, 25 août 1942, p. 6.

en évidence l'évolution des propos du peintre. La richesse de ceux-ci nous a par ailleurs obligé à procéder à certains regroupements. C'est ce même foisonnement d'idées qui nous a fait nous limiter à la période s'étendant de 1942 à 1955.

Le premier texte connu de l'artiste est une lettre qu'il adressait à Monsieur et Madame Paul-Emile Borduas le 24 juin 1942. Nous avons décidé de nous arrêter à l'année 1955 pendant laquelle Leduc se distancie de certaines affirmations de Borduas. Entre ces deux dates, Fernand Leduc formule le plus clair de ses réflexions, de sorte que cette tranche de treize années s'avère cruciale. Pendant cet intervalle, le peintre s'explique sur la démarche qui le conduit du surréalisme à l'art abstrait en passant par l'automatisme; il s'explique encore sur cette quête d'équilibre qui, l'heure de la première révolte passée, le fera se rapprocher de Raymond Abellio et mettre résolument le cap sur l'idée d'*harmonie*.

I. LE CONCEPT DE MODERNITE

D'entrée de jeu, une mise au point s'impose. Si l'on considère l'emploi qui a été fait dans la tradition littéraire du mot *modernité*, lequel doit en principe exprimer l'idée que notre temps se fait de lui-même dans sa différence, sa *nouveauté* par rapport au passé, force est de convenir, avec Hans Robert Jauss, que ce mot présente le «paradoxe de démentir à l'évidence à tout instant, par sa récurrence historique, la prétention qu'il affirme. Il n'a pas été créé pour notre temps, et il ne semble pas propre non plus à caractériser plus généralement de façon pertinente ce qui fait l'unicité d'une quelconque époque.»⁸ L'auteur ajoute que l'emploi récurrent du terme *modernité* est bien propre à faire apparaître au premier abord comme illusoire ce présupposé: «Le temps présent, la génération actuelle ou bien notre époque aurait le privilège de la nouveauté et pourrait donc s'affirmer en progrès sur le passé»⁹.

⁸ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris Gallimard («Bibliothèque des idées»), 1978, p. 158.

⁹ *Ibid.*, p. 159.

Malgré ces réserves, que nous garderons toujours à l'esprit, nous userons du concept de *modernité* auquel maints théoriciens, critiques et artistes semblaient attacher tant de prix avant de se ruer sur celui de *post-modernité*.

A. Baudelaire: précurseur d'une modernité

Selon Esther Trépanier, la question de la modernité, *lato sensu*, trouve «sa source en Europe au XVIII^e siècle, avec la fin des sociétés d'«Ancien Régime» et la consolidation des sociétés capitalistes modernes»¹⁰. Quant à Jauss, il pose qu'esthétiquement parlant, *moderne* n'est plus «le contraire de «vieux» ou de «passé», mais celui de «classique», d'une beauté éternelle, d'une valeur qui échappe au temps»¹². Il poursuit:

Les bases de cette conception, telle qu'elle apparaît dans l'usage linguistique du mot «moderne» et de ses contraires implicites, ont été jetées il y a quelque cent ans, lorsque la pensée esthétique a pris un cours nouveau. Elle est attestée en France d'abord chez Baudelaire et sa génération, dont la conscience de la «modernité» détermine encore à bien des égards notre compréhension esthétique et historique du monde.¹¹

«Si l'on a le regard d'un Constantin Guys»¹², c'est grâce au phénomène de la mode qu'on peut le mieux appréhender le beau «dans le sens où l'exige la conscience baudelairienne de la modernité»¹². En effet, «la mode fait ressortir ce que Baudelaire appelle «la double nature du beau» et qu'il identifie sur le plan conceptuel à la modernité: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».»¹² Toujours d'après Jauss, «l'«éternel» prend ici la place occupée jadis dans la tradition par l'Antiquité ou le classicisme; de même que le beau idéal

¹⁰ Esther Trépanier, «L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)». Dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Sous la direction de Yvan Lamonde et Esther Trépanier. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69.

¹¹ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 162.

¹² *Ibid.*, p. 198.

(“le beau unique et absolu”), l'éternel (“l'éternel et l'immuable”) a pour Baudelaire, en tant qu'antithèse de la modernité, le caractère d'un passé révolu¹³.

Jauss précise encore que le contraire de la modernité n'est pas, comme on pourrait s'y attendre ici, le romantisme, lequel «précède immédiatement l'époque de Baudelaire»¹⁴. A l'exemple du romantisme tel que le conçoit Stendhal, la modernité baudelairienne, «entraînée par un mouvement accéléré de la conscience historique, ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même»¹⁴. Dans une telle perspective, toute modernité doit «inéluçtablement se changer pour elle-même en “antiquité”»¹⁴. Partant, «nulle époque déterminée du passé – pas même l'Antiquité ou une antiquité quelconque [...] – ne peut représenter pour la beauté de l'art moderne l'antithèse fondamentale»¹⁴.

De cette théorie rationnelle et historique du beau, interprétée à la lumière du phénomène de la mode, il découle aussi que «la beauté intemporelle n'est pour Baudelaire autre chose que l'idée du beau, telle que l'homme lui-même la conçoit pour l'abandonner toujours aussitôt, et telle qu'elle apparaît à l'état de passé»¹⁵. En somme, cette beauté intemporelle correspondrait aux images du modernisme que, nous assure l'auteur du «Peintre de la vie moderne», nos plus ou moins lointains prédécesseurs auraient successivement élaborées en cherchant «partout la beauté passagère, fugace»¹⁶, «la beauté mystérieuse»¹⁷ que la vie humaine aurait involontairement enclose dans leurs époques respectives, de même qu'elle l'incorporerait à notre temps¹⁸.

Jauss explique enfin que la théorie esthétique de Baudelaire «aussi bien que sa pratique poétique portent également la mar-

13. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 200.

14. *Ibid.*, p. 199.

15. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 200.

16. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne». *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1961, p. 1192.

17. *Ibid.*, p. 1163-1164.

18. Ainsi la modernité se scinde-t-elle en deux éléments: l'un *actuel* (le moderne évanescant d'aujourd'hui) et l'autre plus ou moins *ancien*, qui était moderne en son temps et qui concourt à la modernité *actuelle* ou que celle-ci fait entrer au panthéon moderniste. Autrement dit, toute antiquité *valable* serait la modernité d'un autre âge qu'on pourrait réactiver, *remoderniser*.

que de la force productive de la vie "moderne" à l'âge industriel: du nouvel élan créateur qui pousse l'homme, dans l'économie comme dans l'art, à surmonter l'état de nature pour accéder par le travail à un monde dont il est lui-même le créateur»¹⁹.

A ce stade, on enregistrera que la modernité, entraînée par un mouvement toujours plus accéléré de la conscience historique, ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même. En d'autres mots, cette modernité se transforme inexorablement en sa propre antiquité, érigeant *ipso facto* la nouveauté en système.

B. Rimbaud ou la nouveauté systématisée

Dans la lettre dite du *Voyant*, qui constitue en quelque sorte son art poétique, Arthur Rimbaud expose, sur les modes prophétique et prométhéen, sa relation avec le monde en général et avec le domaine de l'art en particulier. Le texte s'articule autour de cette idée: «Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*»²⁰.

«La première étude de l'homme qui veut être poète, écrit Rimbaud, est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver!»²⁰ Dans un second temps, il fait son «âme monstrueuse»²⁰. «Il s'agit d'arriver à l'inconnu»²¹, de se faire

voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant!²²

¹⁹ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 206.

²⁰ Arthur Rimbaud, «Correspondance». *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1963, p. 270. – Dans la lettre à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871, Rimbaud oscille sans cesse entre plusieurs temps verbaux. Tout se passe comme si le projet qu'il forme était à la fois déjà réalisé (présent), à venir (futur) ou carrément utopique (conditionnel). – Sur Rimbaud et la *nouveauté*, voir RCOTTE, Gilles. «A présent...». *La prose de Rimbaud*. Montréal, Primeur, 1983, p. 97-139].

²¹ A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 268.

²² *Ibid.*, p. 270.

Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun, le poète «arrive à l'inconnu»²³. «Car il arrive à l'inconnu!»²⁴ La femme également «trouvera de l'inconnu!»²⁵ En attendant, continue Rimbaud, «demandons au poète du nouveau, – idées et formes»²⁵. Les inventions d'inconnu réclament en effet «des formes nouvelles»²⁶. Le poète «devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est l'informe, il donne l'informe. Trouver une langue»²⁷ qui, *synesthésique* à souhait, «sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant»²⁸.

«Voleur de feu»²⁸, «le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle»²⁹. Il donnerait donc plus que la simple «formule de sa pensée, que l'annotation de sa marche au Progrès! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un *multiplicateur de progrès!*»³⁰ Il serait, en quelque sorte, «chargé de l'humanité, des animaux même»³¹: le guide et le truchement de l'univers. Quand il finirait, affolé, «par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables»³¹, d'autres horribles travailleurs viendront, qui «commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé»³¹. Bref, la poésie préfigurée par Rimbaud «ne rythmera plus l'action; elle sera en avant»³².

Loin d'avoir repris «l'esprit des choses mortes»³³, Charles Baudelaire a inspecté l'invisible et entendu l'inouï, c'est-à-dire ce qui était inaudible (in-ouï) aux autres. Aussi est-il «le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu»³³. Mais parce qu'il «a vécu dans un milieu trop artiste»³³, la forme, si vantée en lui, «est mesquine»³³. Rimbaud le *délinquant*, Rimbaud la ca-

23. *Ibid.*, p. 271.

24. *Ibid.*, p. 270.

25. *Ibid.*, p. 272.

26. *Ibid.*, p. 273.

27. A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 271.

28. *Loc. cit.* . Ici, c'est la théorie romantique des *correspondances*, chère à Baudelaire, qu'accroche Rimbaud et qu'il tire à lui.

29. *Ibid.*, p. 271-272.

30. *Ibid.*, p. 272.

31. *Ibid.*, p. 271.

32. A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 272.

33. *Ibid.*, p. 273.

naïlle le relaie donc et trace le portrait du poète idéal et maudit. Celui-ci, adepte de la *défonce*, transforme son propre corps en laboratoire, en officine, s'enfonçant ainsi dans l'inconnu. Il en ressort bardé de nouveautés, sous les rapports idéal et formel. Il est d'autant plus innovateur que, devant son époque, il définit les normes du progrès que tous endosseront par la suite. Voilà du moins ce que soutient l'auteur de la lettre du *Voyant*. Par ailleurs, cette *modernité*, dont tel artiste est le promoteur à tel moment, jouit de la pérennité, puisque d'autres poètes prendront, un jour ou l'autre, la relève et porteront à leur tour le flambeau de la nouveauté.

En somme, le créateur exemplaire est, à l'image de Rimbaud lui-même, un précurseur, un prophète (*dévoiyé*), un visionnaire qui pratique un art non seulement actuel mais d'avant-garde. Ses oeuvres, portées par le *mouvement perpétuel*, s'inscrivent déjà dans le futur, reléguant par le fait même le présent dans le passé.

Nous verrons plus loin que Fernand Leduc est redevable à Rimbaud de plus d'une idée. Pour l'instant, il importe d'examiner les manifestations picturales de la modernité.

C. Modernisme en peinture et rupture

On dira, avec Esther Trépanier, que, dans le champ des arts plastiques, «l'idéologie de la modernité s'élabore contre la tradition et au nom du progrès»³⁴, le processus s'effectuant «par des ruptures concrètes et importantes dans la pratique artistique»³⁴. L'artiste dit *moderne* rompt d'abord, cela va de soi, avec l'académisme. Il rejette en outre la hiérarchie des genres, laquelle non seulement exprime l'ordre moral et idéologique sous-tendant toutes les pratiques picturales *déclassées, dévaluées*, mais pose également «la prééminence du sujet peint sur le sujet peignant»³⁴. Cet artiste dénonce enfin les *anciennes* «manières de peindre, de sculpter, de représenter visuellement l'espace et le temps»³⁴.

³⁴ E. Trépanier, *op. cit.*, p. 70.

Issues d'une transformation de la notion de *réalité* et de ses modes de figuration, ces ruptures s'assortissent d'adhésions nouvelles. Ainsi l'artiste européen s'ouvre-t-il, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, «à des sujets "modernes" (contemporains, urbains, bref, "triviaux", "indignes")»³⁵. Il reconnaît par ailleurs «la primauté de l'expression subjective dans l'oeuvre d'art»³⁵.

Au XX^e siècle, l'abstraction, de même que le formalisme, ne représente que l'aboutissant d'un processus historique amorcé, nous l'avons vu, «au siècle précédent, mais un aboutissant important»³⁶. Parmi les grandes articulations du discours moderniste figurent la défense de l'autoréférentialité et de «la spécificité intégrale de l'oeuvre d'art»³⁷ relativement au réel, l'autonomie du tableau «par rapport à toute narrativité»³⁸. Cette conception, qui culmine dans le «respect de la spécificité de la surface "bi-dimensionnelle" [et] des qualités formelles de la peinture»³⁸, ne manquera pas d'affecter, un jour ou l'autre, le langage plastique mis en oeuvre au Canada.

³⁵ E. Trépanier, *op. cit.*, p. 79. A propos de Baudelaire, Jauss écrit qu'il «crée le thème lyrique de la foule [...] et érige en nouveau modèle communicationnel de la modernité cette existence de la masse urbaine» («Pour une esthétique de la réception», p. 294). Au nombre des thèmes modernes célébrés par Baudelaire dans «Le peintre de la vie moderne» figurent l'*exotisme*, le *militaire*, le *dandy*, les *femmes* et les *prostituées*, le *maquillage* et les *voitures*.

³⁶ E. Trépanier, *op. cit.*, p. 69. — Il n'est pas inutile de préciser que le texte de Charles Baudelaire, intitulé «le peintre de la vie moderne», contient en germe l'abstraction ou, en tout cas, un certain *géométrisme*. Evoquant la carrosserie de Constantin Guys, le poète écrit qu'elle «est parfaitement orthodoxe; chaque partie est à sa place et rien n'est à reprendre. Dans quelque attitude qu'elle soit jetée, avec quelque allure qu'elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe très-difficile à sténographier. Le plaisir que l'oeil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la *série de figures géométriques que cet objet*, déjà si compliqué, navire ou carrosse, *engendre successivement et rapidement dans l'espace*» (*Œuvres complètes*, p. 1191. Nous soulignons). Quand les développements techniques auront permis de réaliser l'automobile (en 1889, Gottlieb Daimler termine le premier moteur léger à deux cylindres en V), la figuration de mouvements successifs encore plus rapides mènera, si l'on poursuit le raisonnement de Baudelaire, à un certain *brouillage* des formes perçues, à un *géométrisme* plus systématique, à une manière de cubisme. Incidemment, l'on notera que pour définir la modernité, le poète ne se réfère pas à l'oeuvre d'un écrivain, mais plutôt à la production d'un peintre, comme si la peinture s'avérait plus novatrice que la littérature.

³⁷ E. Trépanier, *op. cit.*, p. 79.

³⁸ *Ibid.*, p. 99.

II. LA PEINTURE MODERNE DANS LES ANNEES 1930 ET 1940 AU QUEBEC

Entre 1937 et 1947, «la transformation du milieu québécois, où, écrit André-G. Bourassa, la liberté est revendiquée avec de plus en plus de ténacité, vient principalement des peintres. Grâce à eux va se rompre l'étaiu "classique"»³⁹, les élans avant-gardistes étant même «communiqués par la peinture à la poésie»⁴⁰.

A. Le rattrapage moderniste

Vers les années 1937-1938, la critique d'art au Québec atteint, selon Esther Trépanier, «un point de non-retour»⁴¹. A cette époque, «la question de la modernité se pose bel et bien dans l'esprit d'un "rattrapage" par rapport au début de la modernité telle qu'elle se définit à la fin du XIX^e siècle»⁴² outre-Atlantique, la conjoncture canadienne de la décennie 1930 ne permettant pas encore de reconnaître «que l'abstraction sera le terme "logique" du processus»⁴².

Au nombre des signes qui, dans le contexte québécois, annoncent la modernité, Trépanier énumère la «lutte contre le régionalisme, pour la liberté du créateur; [l']ouverture à "l'universel", à l'internationalisme, plus précisément à la France, mais aussi [...] aux Etats-Unis; [l']affirmation de la primauté de "l'émotion" et de "l'intelligence" de l'artiste sur le "réel" et sa représentation»⁴³. Toujours dans la sphère des arts plastiques, on note l'existence d'un noyau de galeries, de critiques et d'artistes qui, de leur propre aveu, «soutiennent "l'art vivant"»⁴⁴. Ces agents «sont bel et bien à la source de la

³⁹ André-G. Bourassa. *Surréalisme et littérature québécoise: histoire d'une révolution culturelle*. Montréal, Herbes rouges («Typo», 8), Edition revue et augmentée, 1986, p. 169. – 1re édition: 1977.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ E. Trépanier, *op. cit.*, p. 95.

⁴² *Ibid.*, p. 79.

⁴³ E. Trépanier, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

reconnaissance institutionnelle et idéologique de la modernité»⁴⁴.

De son côté, Jean-Pierre Duquette remarque qu'à la faveur de la Seconde Guerre mondiale, toute l'avant-garde en peinture «fait irruption dans cet univers clos voué à l'académisme le plus rassurant»⁴⁵ que constitue l'École des Beaux-Arts de Montréal. Alfred Pellan est rapatrié au Canada au printemps 1940. Fuyant le régime d'occupation nazi, Marie-Alain Couturier vient enseigner à l'École du meuble (où Paul-Émile Borduas oeuvre depuis 1937). Un autre Français, Fernand Léger, prononce des conférences dans la métropole en mai 1943 et 1945. Il n'y a pas jusqu'à la présence à New York de Pierre Matisse, «dont la galerie est le point de ralliement des surréalistes européens en exil»⁴⁶, qui n'aura des incidences sur la peinture québécoise. Louise Renaud, soeur de Thérèse qu'épousera Fernand Leduc en 1947, devient en effet la gouvernante des enfants du peintre français et facilite, selon la formule de A.-G. Bourassa, «les contacts avec le surréalisme new-yorkais»⁴⁷. «Ces événements et leurs répercussions, conclut Duquette, contribuent de diverses façons à préparer le terrain d'une évolution aussi subite que spectaculaire dans l'art et les idées au Québec à partir de 1940 et jusqu'aux années de l'après-guerre.»⁴⁸

B. La plongée dans l'abstraction

Engagée dans la voie de la modernité, la peinture québécoise ne pouvait pas ne pas «s'ouvrir, pour reprendre le mot de Esther Trépanier, à une compréhension [...] plus moderniste et formalisme de la pratique picturale»⁴⁹. Elle ne pouvait pas, note pour sa part François-Marc Gagnon, «ne pas rencontrer sur sa route le problème de l'abstraction»⁵⁰, ne pas se poser ces

⁴⁵ J.-P. Duquette, *Fernand Leduc*, p. 22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ A.-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁸ J.-P. Duquette, *Fernand Leduc*, p. 23.

⁴⁹ E. Trépanier, *Op. cit.*, p. 99.

⁵⁰ François-Marc Gagnon, «Le sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations des peintres des années quarante au Québec». Dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, p. 113.

questions: «Si les sujets régionalistes sont surannés, en quoi des sujets urbains peints de la même manière renouvelleraient-ils les données? Si l'essentiel est non pas le sujet peint mais le sujet peignant et sa maîtrise des qualités formelles de la peinture, pourquoi s'embarrasserait-il même d'un sujet, fût-il "urbain" ou moderne?»⁵¹ Il arrive même un point, qu'on peut situer à la fin des années 1930 ou au début des années 1940, «où être moderne, c'est vouloir être abstrait»⁵¹.

Pour voir passer l'abstraction au premier plan des préoccupations des commentateurs, «il faut, d'après Gagnon, attendre la grande rétrospective d'Alfred Pellon, présentée d'abord du 12 juin au 4 juillet au Musée de la Province à Québec et du 9 au 27 octobre 1940 à l'Art Association à Montréal»⁵². A l'occasion de cette manifestation d'où, paradoxalement, la peinture véritablement abstraite est absente, non seulement le terme *abstraction* devient à la mode chez les critiques, mais une première théorie de l'art abstrait s'ébauche. Elle paraît hésiter entre deux formules. Selon l'une, «la peinture abstraite ne représente rien et elle n'est que pur jeu de formes et de couleurs»⁵³. Pour les tenants de l'autre formule, la même peinture «représente quelque chose, mais cela n'a rien à voir avec le monde extérieur. Il s'agirait plutôt du moi de l'artiste, de son monde intérieur, de ses rêves et de ses désirs, qui se trouveraient projetés sur la toile.»⁵³

Dès le commencement de 1942, Paul-Émile Borduas rejoint «le camp des "abstraites"»⁵⁴. Le mardi 25 août, Fernand Leduc lui écrit pour le remercier d'un tableau qui aurait reçu maints titres: *Le trou de la fée, la Caverne de la fée, la Grotte de la fée, Abstraction 47*. Leduc écrit donc: «Je garde précieusement votre "gouache" que j'ai installée bien en vue près de mon cheval; elle sera pour moi un stimulant dans cette "chasse à l'ange" où j'ai osé me lancer. Car je sais qu'il y a des voiliers

⁵¹ *Loc. cit.* – On a ici un bel exemple de l'idée de *progrès* postulée par celle de *modernité*. Ainsi l'abstraction (le plus *moderne* des arts) serait-elle plus à la page que la figuration. Conséquemment, le peintre d'avant-garde, *évolué*, ne s'embarrasserait plus de sujets. Une telle conception implique que l'histoire est téléologique, orientée, qu'elle a un sens, dont un des termes obligés serait par exemple l'art abstrait.

⁵² *Ibid.*, p. 118.

⁵³ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123.

d'anges sauvages, que vous en avez dépistés et que chacun de vos coups porte.»⁵⁵

III. FERNAND LEDUC OU LE DYNAMISME

A. Le théoricien

Dans *le Jour* du 23 février 1946, Charles Doyon désigne Fernand Leduc «comme “le théoricien du groupe”»⁵⁶ automatiste. Par la suite, plus d'un auteur, dont Bernard Teyssède, André-G. Bourassa, Jean-Pierre Duquette et Sylvie Douce de La Salle⁵⁷, attribueront également ce titre au peintre.

Plusieurs facteurs expliquent qu'on ait pu faire à Leduc cette réputation «de théoricien et de propagandiste»⁵⁸. A cet égard, Teyssède évoque la culture étendue du peintre (qui, au fait, est «de tous le mieux informé sur le surréalisme de New York»⁵⁹) et «ses études plus poussées qu'il n'était habituel pour un artiste»⁶⁰. Entre autres raisons, Duquette mentionne la formation pédagogique de Leduc, son travail d'enseignant et son besoin de logique et de clarté. Ces éléments «le destinaient peut-être à devenir celui qui consignerait le fruit des discussions, mettrait de l'ordre dans les idées qui bouillonnaient alors, ferait le point sur les échanges réguliers entre les membres du “groupe Borduas” au début des années quarante»⁶¹.

Le même auteur signale qu'à partir de la rédaction de l'article intitulé «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», la qualité de théoricien du groupe automatiste est d'autant plus justifiée que le peintre «ne se borne plus simplement à faire la synthèse des débats; il jette les bases d'une réflexion nouvelle sur le travail de création de l'artiste et sur la

55. F. Leduc, Lettre à Monsieur et Madame Paul-Emile Borduas, 25 août 1942, p. 6.

56. B. Teyssède, *op. cit.*, p. 224. – Voir aussi les p. 257-258.

57. Sylvie Douce de la Salle, «Préface». Dans *Fernand Leduc de 1943 à 1985*, p. 13.

58. B. Teyssède, *op. cit.*, p. 235. Voir aussi J.-P. Duquette, *Fernand Leduc*, p. 17.

59. B. Teyssède, *op. cit.*, p. 258.

60. *Ibid.*, p. 235.

61. J.-P. Duquette, *Fernand Leduc*, p. 17. – Voir aussi André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 148.

nature même de l'oeuvre d'art»⁶², réflexion qui s'articule autour de l'idée de dépassement, d'un dynamisme axé sur la vie.

B. Le primat de *l'art vivant*

Après avoir établi que la vie réclame ses droits, Fernand Leduc recommande d'accorder «nos coeurs et nos vies à la cadence des lois du monde, de toute la vie de l'univers»⁶³. Non seulement il exige la vie dans les manifestations les plus évoluées de la maturité, mais encore «la vie, de la marche titubante de l'enfant jusqu'aux pas décidés de trente pouces de l'âge mûr, toute la vie en marche!»⁶³

On ne s'étonnera pas d'apprendre que cette vie omniprésente anime également l'art. «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», texte capital, projette quelque clarté sur la nature des *oeuvres de vie*⁶⁴. Le processus de création enseigne à tout observateur le moindre attentif «la valeur d'inspiration de l'oeuvre et le large mouvement dynamique "inconscience-conscience" qui enchaîne toutes les activités créatrices en un profond rythme de transformation»⁶⁵, inscrit au coeur même de la vie. Plus précisément, «un besoin inconscient entraîne une activité consciente dont le résultat inconscient fournit à son tour des signes de relations logiques pour une nouvelle manifestation consciente des besoins inconscients. C'est ainsi qu'une oeuvre finie porte en soi un potentiel de forces *génératrices* qui assurent la continuité des oeuvres.»⁶⁶

En somme, l'artiste *vrai* tel que le conçoit Leduc «est au centre de la vie, il est l'essieu autour duquel s'organise le

62. J.-P. Duquette, *op. cit.*, p. 45.

63. F. Leduc, «Borduas, de la joie de peindre... la joie de vivre», p. 15. A d'abord paru dans *le Quartier latin* le 17 décembre 1943.

64. Sur les *oeuvres de vie*, voir F. Leduc, *op. cit.*, p. 15, 43, 57.

65. F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 41. Fin 1946 ou début 1947.

66. *Loc. cit.* – Nous soulignons. – Anne Hébert, née en 1916, la même année que Fernand Leduc, dit que «les gens de [sa] génération ont découvert la psychanalyse comme une nouvelle ouverture sur le monde. En littérature, il [...] était permis de ne plus avoir honte de parler du subconscient» [André Vanasse, *L'écriture et l'ambivalence*, entrevue avec Anne Hébert, *Voix et Images*, VII, 3 (printemps 1982): 443].

rouage des civilisations. [...] En tout temps, il est l'instrument de la vie»⁶⁷. Anormal dans le temps, l'artiste perdu continue, en dépit des vicissitudes de l'histoire, de vibrer à la vie. Il démasque en conséquence «l'inertie et annonce un équilibre en perpétuel renouvellement»⁶⁷.

Le primat accordé à la vie et à ses oeuvres; la place prépondérante, sinon cardinale, qu'y occupent la cadence, le rythme des transformations incessantes, la quête d'un équilibre en perpétuel renouvellement; le refus de l'inertie; bref, la conception d'un art éminemment dynamique ou *vivant* que le peintre fait sienne – toutes ces données confluent avec la modernité telle que nous l'avons définie.

C. Pour un dépassement de l'actuel

Au début de sa carrière, Fernand Leduc observe que «toute réalisation humaine s'opère dans du neuf, de l'original, du révolutionnaire»⁶⁸ – y compris chaque oeuvre d'art qui «est monstrueusement nouvelle»⁶⁹. Estimant qu'il n'y a «jamais eu d'autre art que moderne»⁶⁹, le peintre, après Rimbaud, reprend: «“Il faut être absolument moderne.”»⁶⁹ Toujours à l'instar de l'auteur de la lettre dite du *Voyant*, Leduc affirme que «toute conscience nouvelle appelle une manifestation formelle nouvelle»⁷⁰. En d'autres termes, la conscience, chez le créateur, «devient lucidité et se manifeste poétiquement par un dépassement de l'actuel»⁷¹, par «des changements rapides et radicaux qui s'apparentent au tourbillon accélérateur de notre époque»⁷². On tempérera ces propos en précisant, avec le peintre, qu'«il n'y a pas de progrès indéfini en art»⁷³; seule

⁶⁷ F. Leduc, «L'artiste, un être anormal?», p. 12. A d'abord paru dans *le Quartier latin* le 3 décembre 1943. Nous soulignons.

⁶⁸ F. Leduc, «Au risque de passer pour un idéaliste», p. 35. – Date de 1946.

⁶⁹ F. Leduc, «A Monsieur Jean-Louis Roux», p. 29. Cette lettre ouverte a d'abord paru en 1945. Rimbaud associait aussi l'inconnu, la nouveauté, à la *monstruosité*.

⁷⁰ F. Leduc, «Toute conscience nouvelle...», p. 32. – Date de 1946.

⁷¹ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 41. Fin 1946 ou début 1947.

⁷² F. Leduc, «Evolution: de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait», p. 156. Daté du 15 septembre 1955.

⁷³ F. Leduc, «Borduas plaide pour un art international: le sien», p. 154. A d'abord paru dans *l'Autorité* le 15 mars 1955.

«la qualité de l'homme en relation avec l'univers»⁷³ fait accéder une production à l'universel, critère de qualité.

Logique avec lui-même, Leduc considère qu'une oeuvre d'art «ne peut être le fruit d'une "formule"»⁷⁴ Celle-ci, ajoutait-il sur le mode ironique, «est un résultat que savent "exploiter" avec bonheur les gens "qui ont réellement du talent"»⁷⁴. Ainsi, ce qui était miracle pour le prêche d'hier se transforme «en prêche pour le miracle d'aujourd'hui»⁷⁵.

A l'image de la vie en devenir dont il procède, qu'il accompagne allègrement, l'art défendu par Leduc est sans cesse à l'affût de l'inconnu. Siège de changements rapides apparentés au tourbillon accélérateur de l'époque où il prend place, cet art est, pourrait-on dire, de première ligne. Ancré dans le présent, il met indéfiniment le cap sur un avenir, s'inscrivant de la sorte dans une avant-garde qui n'a jamais de cesse. Le même art se situe donc à l'opposé de la stagnation, il exècre l'application de formules, laquelle représente une solution de continuité dans cette marche incessante vers le *progrès* ouverte en France au XIX^e siècle.

D. Petit organon pour une histoire de l'art

En 1946 ou 1947, Fernand Leduc fait remonter à Paul Cézanne le modernisme en peinture. Essentiellement, l'artiste français s'acharne à «obtenir la plénitude de la couleur comme élément certain de la plénitude de la forme»⁷⁶. Son effort «aboutit à une *révision totale* de la conception du tableau; en plus de minimiser à l'extrême le rôle du sujet»⁷⁶, le peintre «formule bien inconsciemment les *premières données d'un espace nouveau* en laissant transparaître les possibilités d'expression de la "ligne spatiale"»⁷⁶

Forts de ces acquis, les cubistes, successeurs immédiats de Cézanne, décomposent «l'objet en multiples facettes et [intro-

⁷⁴ F. Leduc, «A Monsieur Jean-Louis Roux», p. 31. Date de 1945.

⁷⁵ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 42. Fin 1946 ou début 1947.

⁷⁶ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 45. Fin 1946 ou début 1947. Nous soulignons

duisent] dans le tableau une perspective rythmique qui [donne] le dernier coup à la perspective centrale depuis longtemps désuète»⁷⁶.

Progressivement, on coupe tous les liens naturels avec la figuration. Une forme d'art émerge: l'abstraction. «Du même coup, la couleur se [voit] assigner un rôle qu'elle n'avait jamais connu; elle [devient] à la fois substance et lumière, la texture et le volume: elle n'est plus l'enveloppe, elle est l'objet.»⁷⁶

D'aucuns appliquent ensuite ces possibilités au champ psychologique, contribuant par le fait même «à jeter une lumière révélatrice sur les données surréalistes de l'image»⁷⁶. Enrichie de celles-ci, libérée par l'automatisme, l'imagination «peut enfin se livrer à sa propre puissance de *transformation* pour organiser un monde de *formes totalement neuves*, conçues en dehors de toute réminiscence figurative, anecdotique ou symbolique où seul le lien humain avec l'essence des divers éléments du cosmos demeure et se trouve par ce fait exalté»⁷⁶. Cette fois-ci, ce n'est plus entre les images, «mais bien à l'intérieur même de l'objet que s'établit la relation d'espace-temps, d'où sortiront les secrets d'une morphologie nouvelle»⁷⁷.

Quelque dix ans plus tard, Leduc reconnaît l'existence de deux arts: l'un de refus, l'autre d'acceptation, celui-là précédant celui-ci. D'une part, la peinture dite *cosmique* «apparaît comme l'acheminement logique de cette plongée dans la matérialité qui a débuté par l'automatisme du geste, s'intensifiant par le rejet de toute intention, de toute intrusion de pensée préconçue, aboutissant à la disparition même (du moins, c'en est le désir) de tout support psychologique dans l'anarchie de la forme»⁷⁸. D'autre part, les plasticiens réalisent «à un certain moment la limitation du monde psychologique, l'insuffisance du geste automatique, [effectuent] une plongée dans la conscience de l'être, et par ordre opérant dans la multiplicité [poursuivent] la qualité symbolique de la forme. La forme la

⁷⁷ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 45. Dans la lettre datée du 4 juillet 1947, Leduc expose que toute donnée nouvelle d'espace et de temps est «le signe d'une pensée neuve, par conséquent révolutionnaire, façonnant sa propre ambiance, où elle évolue» (p. 60).

⁷⁸ F. Leduc, «Art de refus... Art d'acceptation», p. 144. - Écrit vers 1954.

plus parfaite étant à la limite la forme la plus simple chargée du sens objectif du monde.»⁷⁹ Vers 1954, «tout l'art contemporain se situe entre ces deux pôles»⁷⁹. Ils se confondent en tout homme indifférencié. «Mais au fur et à mesure de l'affirmation de sa personnalité ou développement de son être, il s'oriente vers son pôle d'élection.»⁸⁰ Dans ces divergences, plusieurs seront enclins à voir «des pôles de *dissidences* et de *querelles*»⁸¹. A ceux-là, le peintre ouvre une autre perspective.

Il suggère en effet de considérer ces réalisations confrontées comme l'accomplissement de l'art auquel tous aspirent: «Celui d'une parfaite qualité objective, réalisable dans la seule conscience objective de l'homme»⁸¹. Entre l'exaspération de l'éclatement formel et la sérénité du symbole informé (auquel aspire dorénavant Leduc), «il y a, conclut-il, *mille chemine-ments*»⁸¹.

De cette brève histoire de l'art, on retiendra ces quelques éléments qui sont au coeur de la poétique du peintre: le rejet de toute intention préconçue; la reconnaissance de la limitation du monde psychologique et de l'insuffisance du geste automatique; l'abandon de la figuration et de la perspective centrale; l'objectivation de la couleur. Ils motiveront les jugements que Leduc portera sur l'académisme, le surréalisme et l'automatisme.

IV. LES RUPTURES INCESSANTES

A. L'académisme ou la mort

De la primauté que Fernand Leduc donne à la vie sous toutes ses formes, on peut aisément déduire qu'il criera haro sur la mort et ses manifestations. Il en est, écrit le peintre, «des civilisations comme des plantes, elles croissent, se fortifient, s'épanouissent et meurent. Une autre surgit. Entre les deux, l'état de transition. Etat pénible qui porte en lui le trouble,

⁷⁹. *Ibid.*, p. 145.

⁸⁰. *Loc. cit.* – C'est à la qualité symbolique de la forme que vont maintenant les allégeances de Fernand Leduc.

⁸¹. F. Leduc, «Art de refus... Art d'acceptation», p. 147. – Nous soulignons.

l'anarchie; les détritres de la civilisation décadente persistent et s'opposent à la germination d'éléments neufs»⁸², la vie en fermentation ne pouvant éclore sans «la décomposition totale»⁸³.

Dans le Québec du milieu des années 1940, Leduc diagnostique un tel *état pénible*, dont il rend «responsable le monopole clérical en matière d'instruction et d'éducation»⁸⁴. A certaines gens, «il apparaît tout à fait normal qu'une majorité représentative, aveugle et janséniste, impose ses vues dans des domaines qui la dépasse [*sic*] ou qu'elle s'obstine à ignorer; ainsi la science, l'esthétique et l'éthique n'ont plus l'homme pour commune mesure, mais une abstraction figée dans le temps où se réfugie une pseudo-autorité repliée sur elle-même»⁸⁴. Il en résulte un manque de renseignements dans la population «et l'étroitesse de ses vues, son conformisme vicieux et la léthargie où une éducation à préjugés religieux et nationaux la»⁸⁴ cantonne.

Cette torpeur frappe le domaine artistique, où prévaut l'académisme, qui «se maintient en dehors des fluctuations»⁸⁵. Il «n'offre qu'un arrêt de la personnalité paré de faux atours»⁸⁵. Le peintre explique en ces termes comment on en arrive à la sclérose: «Une discipline collective engendre nécessairement une école; l'expérience close, les parasites de l'art s'emparent des lois propres à chaque oeuvre et les condensent en formules d'où jaillissent des oeuvres abstraites.»⁸⁶ Ainsi, Pellan, dont la vitalité colorée semble faite pour s'accommo-

82. F. Leduc, «L'artiste, un être anormal?», p. 12. – A d'abord paru dans *le Quartier latin* le 2 décembre 1943. – Issue d'une période *critique*, l'anarchie prend fin en même temps que la *crise*. L'anarchie n'est donc pas un état permanent, mais bien plutôt une disposition ponctuelle. Comment ne pas rappeler ici le mot de Pierre Bourdieu? «Ceux qui, dans un état déterminé du rapport de force, monopolisent (plus ou moins complètement) le capital spécifique, fondement du pouvoir ou de l'autorité spécifique caractéristique d'un champ, sont inclinés à ses stratégies de conservation – celles qui, dans les champs de production de biens culturels, tendent à la défense de l'*orthodoxie* –, tandis que les moins pourvus de capital (qui sont aussi souvent les nouveaux venus, donc la plupart du temps, les plus jeunes) sont enclins aux stratégies de subversion – celles de l'*hérésie*. C'est l'hérésie, l'hétérodoxie, comme rupture critique, souvent liée à la crise, avec la doxa, qui fait sortir les dominants du silence et qui leur impose de produire le discours défensif de l'orthodoxie, pensée droite et de droite visant à restaurer l'équivalent de l'adhésion silencieuse de la doxa.» «Quelques propriétés des champs». *Questions de sociologie*. Paris, Minuit («Documents»), 1980, p. 115. – Exposé fait en novembre 1976.]

83. F. Leduc, «L'artiste, un être anormal?», p. 12.

84. F. Leduc, «Au risque de passer pour un idéaliste», p. 34. Date de 1946.

85. F. Leduc, «Art de refus... Art d'acceptation», p. 146. Écrit vers 1954.

86. F. Leduc, «A Monsieur Jean-Louis Roux», p. 31. A d'abord paru en 1945.

der à «la peinture de cirque, a depuis longtemps trouvé la formule, il l'a même enseignée, qu'il exploite inlassablement»⁸⁷.

Après avoir dressé ce constat d'échec, Leduc lance son mot d'ordre: «N'hésitions plus, renonçons dès maintenant au culte cher des momies, du falsifié et de l'emphase»⁸⁸, des oeuvres abstraites qu'il ne faut pas confondre avec l'*art abstrait*, cet «*objectif* de l'art»⁸⁹.

A l'abri de la cadence universelle, les peintres académiques codifient les lois de chaque production et les appliquent ensuite inlassablement. Il en découle des oeuvres abstraites, c'est-à-dire figées dans le temps. Or des mouvements initialement débordants de vie, comme le surréalisme et l'automatisme, peuvent se muer à la longue en académisme.

B. Le surréalisme

Bernard Teyssède affirme qu'en 1942-1943, Fernand Leduc considère les dessins qu'il apporte par liasses compactes rue Napoléon «comme “de pure libération” (ou pur défolement): transpositions de l'écriture automatique»⁹⁰. Quelque trois ans plus tard, le temps est venu pour le peintre «de faire exploser la révolte en public. Une “rupture globale” est proclamée, au nom de»⁹¹ cet espoir: «Fonder l'autonomie d'un “groupe automatiste” en lui donnant pour supports»⁹¹, d'une part, le surréalisme et, de l'autre, le communisme.

⁸⁷ F. Leduc, «Il y a trois ans à peine...», p. 150. – Diffusé à la radio de Radio-Canada le 16 novembre 1954 dans le cadre de l'émission *la Tribune des arts et des lettres*. A d'abord paru en 1945. Il y aurait donc deux sortes d'artistes *scélérosés*: ceux qui imitent leurs pairs; ceux qui se plagient eux-mêmes.

⁸⁸ F. Leduc, «Borduas, de la joie de peindre... la joie de vivre», p. 15. A d'abord paru dans *le Quartier latin* le 17 décembre 1943.

⁸⁹ F. Leduc, «A Monsieur Jean-Louis Roux», p. 31. Ainsi l'histoire de l'art serait-elle finaliste. Elle se dirigerait *normalement, logiquement* vers l'art abstrait.

⁹⁰ B. Teyssède, *op. cit.*: 229.

⁹¹ *Ibid.*: 257.

1° *L'éloge de l'exploration*

D'entrée de jeu, Fernand Leduc établit que le surréalisme, loin de n'être qu'un courant artistique, «est essentiellement un mouvement de la pensée, par conséquent une philosophie»⁹², dont il salue «l'exubérante vitalité»⁹². En plus de dénoncer «l'apathie spirituelle généralisée»⁹³ et «de faire le procès intransigeant de toute forme de pensée dont nous subissons la faillite»⁹⁴, cette philosophie apporte à l'homme «des conceptions neuves et efficaces»⁹⁵ (nommément «une vision fraîche de la vie»⁹⁶) qui permettent «d'affronter [les] principaux problèmes avec une conscience renouvelée»⁹⁶. Se transformant «à chaque instant»⁹⁶, la même philosophie possède «sa tradition, ses prophètes, ses magiciens et ses fidèles dans toutes les manifestations de la vie. L'art étant une des principales manifestations de la vie, on ne s'étonnera pas d'assister dans ce domaine aux tentatives les plus variées et à l'éclosion d'oeuvres d'une éclatante valeur.»⁹⁶

Procédant à «la révision totale des valeurs reconnues»⁹⁷, le mouvement surréaliste se fixe comme objectif général de «sonder les voies possibles de l'émancipation de l'homme»⁹⁸, afin «de rendre fructueux les échanges humains»⁹⁹. Plus précisément, il répond à l'«ambition fondamentale de concilier la création d'un mythe collectif avec le mouvement de libération de l'homme»¹⁰⁰. Autrement dit, il se livre à une double et inséparable activité: «La transformation et l'interprétation du monde [...], soumise à une constance de moyens»¹⁰¹ fondés sur «une théorie Gestalt (de la somme de l'expérience) pour l'exploration du vaste champ humain»¹⁰². C'est pour des raisons

⁹² F. Leduc, «A Monsieur Jean-Louis Roux», p. 30. A d'abord paru en 1945.

⁹³ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 43. Fin 1946 ou début 1947.

⁹⁴ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 43

⁹⁵ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 43. Fin 1946 ou début 1947.

⁹⁶ F. Leduc, «A Monsieur Jean-Louis Roux», p. 30. A d'abord paru en 1945.

⁹⁷ F. Leduc, «Le surréalisme», p. 35. Date de 1946.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 39. Voir aussi les p. 35, 43.

⁹⁹ F. Leduc, «Le surréalisme», p. 35.

¹⁰⁰ F. Leduc, «Le surréalisme», p. 39. Date de 1946.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*, p. 39.

méthodologiques que nous séparons ici cette activité d'ordre à la fois psychique et social.

Sur le plan psychique, les surréalistes, à l'instar de Paul Valéry, mais par des méthodes tout à fait différentes, se targuent «de découvrir le *mécanisme propre de la pensée*»¹⁰³. A la suite de André Breton, Leduc soutient qu'«il ne saurait y avoir de vie complète sans la collaboration efficace de notre inconscient et de notre raison»¹⁰⁴. Aussi invite-t-il à ne pas différer davantage «la tâche ardue mais nécessaire de tendre vers l'accord harmonieux de nos facultés secrètes avec nos moyens lucides»¹⁰⁴. S'inspirant des «plus récentes données de la science psychique apportées par Sigmund Freud»¹⁰⁵, ainsi que «d'importants travaux scientifiques et critiques (Mabile, Galas, Heinen, Perret, Messens, Paalen, etc.) qui éclairent les couches profondes du monde mental»¹⁰⁶, le mouvement surréaliste espère fonder «une science des lois qui régissent le processus d'association libre des images»¹⁰⁶. D'essence littéraire, ce dont Leduc ne conviendra que plus tard, le même mouvement se propose «de “toucher à l'essence du verbe”»¹⁰⁷, grâce, entre autres techniques, à l'automatisme, au hasard objectif et à «l'humour noir»¹⁰⁸.

Sur le plan social, les revendications surréalistes, déclare encore le peintre, «ne sont pas moins précises: dès le début de ses activités, le surréalisme adopte la position révolutionnaire du marxisme et s'attache à la modification fondamentale de la forme bourgeoise de propriété»¹⁰⁹. Plus précisément, le mouvement veut «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»¹¹⁰. A nouveau, le surréalisme s'attelle à la tâche de dégager une science

¹⁰³. F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 45. Fin 1946 ou début 1947. Voir aussi la p. 30. Sur l'engouement de Breton pour le *premier* Valéry, voir [BRETON, André. *Entretiens (1913-1952)*. Paris, Gallimard («Idées», 284), 1969, p. 19-24].

¹⁰⁴. F. Leduc, «Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise», p. 21. A d'abord paru dans *le Quartier latin* le 11 février 1944.

¹⁰⁵. F. Leduc, «Le surréalisme», p. 35. Date de 1946.

¹⁰⁶. *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁷. *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁸. *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹. *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁰. F. Leduc, «Le surréalisme», p. 35. Date de 1946.

des lois (celles qui gouvernent «la morphologie dynamique liée à la conception matérialiste de l'histoire»¹¹¹), en s'appuyant, cette fois-ci, sur la pensée de «Héraclite, de Eckhardt et de Hegel»¹¹².

2° La critique de la démonstration

Le 5 octobre 1943, Fernand Leduc écrit à André Breton. Dans sa lettre, il confie que lui et ses amis apportent au surréalisme la foi des néophytes. Tous croient qu'il «est dans le temps présent le seul mouvement vivant portant en lui une réserve de puissance collective suffisante pour rallier toutes les énergies généreuses et les orienter dans le sens du plein épanouissement de la vie»¹¹³. Cette profession de foi se double cependant de réserves. Le destinataire note en effet: «Formuler notre adhésion au mouvement surréaliste n'est pas chose facile»¹¹³. Il développe ensuite son idée: «Il nous importe peu, pour le moment, de travailler dans une facture surréaliste: chacun s'exprime dans une discipline accordée au rythme de son évolution personnelle et tend ainsi vers une discipline plus évoluée qui lui permettra d'exprimer son "monde intérieur".»¹¹⁴

La lecture de ces lignes fait dire à Bernard Teyssède qu'il s'agit, pour l'artiste montréalais, «tout ensemble de prendre part aux activités surréalistes et de sauvegarder l'entière indépendance»¹¹⁵. D'un tableau sans titre que Leduc peint au cours de l'été 1946, Teyssède déduit la distance que le peintre a déjà prise par rapport au surréalisme. A la fin de la même année, l'allégeance de Leduc au mouvement surréaliste ne va «pas sans une réinterprétation partielle»¹¹⁶. Quand enfin il s'embarque en février 1947 pour la France, il a, si l'on en croit Teyssède, pris «conscience de l'écart qui sépare les automatisés des surréalistes»¹¹⁷. Toujours d'après Teyssède, le peintre,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹¹² *Ibid.*, p. 35.

¹¹³ F. Leduc, Lettre à André Breton, 5 octobre 1943, p. 9. Nous soulignons. Le syntagme *dans le temps présent* marque clairement tout ce que le surréalisme a de circonstanciel. La formule sous-entend que le mouvement ne portera peut-être pas éternellement en lui la réserve de puissance collective...

¹¹⁴ F. Leduc, Lettre à André Breton, 5 octobre 1943, p. 10.

¹¹⁵ B. Teyssède, *op. cit.*: 236.

¹¹⁶ *Ibid.*: 259. – On peut se demander pourquoi Teyssède use de l'épithète *partiale*.

¹¹⁷ *Ibid.*: 224.

entre autres choses, reproche au surréalisme «d'avoir manqué cela même qu'il se flattait de découvrir, l'inconscient, au profit de cela même qu'il se flattait de récuser, la raison»¹¹⁸.

Il est vrai que Leduc s'insurge, dans la seconde moitié des années 1940, contre les abus que le mouvement surréaliste ferait de la raison. «Trop de tension consciente et par ce fait un manque de disponibilité semble à la base des défaillances surréalistes, en même temps que du plus grand danger de cristallisation. Trop de raison dans la recherche du merveilleux, trop de raison dans la lutte contre un rationalisme fermé»¹¹⁹. En fait, c'est sur l'idée d'*acte non préconçu*, spontané, gratuit, duquel doit en partie résulter toute production dans l'optique de Leduc, que les avis de celui-ci et de Breton divergent. Dans un premier temps, le peintre dénonce le primat accordé à l'*intention* au détriment de l'*acte non préconçu*. Dans un second temps, il regrette le rapetissement que fait subir à l'*acte non préconçu* le surréalisme en l'associant trop exclusivement à l'*inconscient*, au *psychisme humain*.

L'acte non préconçu contre l'intention. C'est, pour reprendre le mot de André-G. Bourassa, «sur les distinctions à faire entre une "position éthique" et une "attitude vis-à-vis les oeuvres", entre "l'occasion d'applaudir à des développements théoriques" et le "désenchantement [à] la vue des oeuvres"»¹²⁰, que Leduc est le plus explicite. D'emblée, celui-ci signale un écart: «Pour nous, l'accent mis sur l'authenticité des oeuvres, pour eux [l'auteur se réfère aux surréalistes], les oeuvres au service de leur pensée.»¹²¹ Renchérissant sur cette idée, il affirme: «Les oeuvres, qui pour nous aussi doivent hâter la libération totale de l'homme, s'éclairent pour eux à la seule lumière de leurs intentions»¹²². Par exemple, Leduc se récrie contre cette tendance qui porte les surréalistes à cautionner des productions selon lui incontestablement inférieures sur le plan proprement esthétique, pourvu qu'elles respec-

¹¹⁸ B. Teyssèdre, *op. cit.*: 268.

¹¹⁹ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 44. Fin 1946 ou début 1947.

¹²⁰ André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 148.

¹²¹ F. Leduc, Lettre à M. et Mme P.-E. Borduas, 22 mars 1947, p. 47.

¹²² F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 12 janvier 1948, p. 75.

tent «l'intention dominante de s'attaquer à fond de train aux préjugés religieux»¹²³, pourvu qu'elles étayent ce mythe nouveau dont Sade et Freud ont jadis jeté les bases.

Nécessaire comme force motrice, l'intention «n'est pas toujours suffisante et ne saurait servir de critère à l'oeuvre»¹²⁴. Par ailleurs, cette idée d'*intention* peut même dégrader «l'acte non préconçu»¹²⁵. Ce sont justement «des considérations de l'ordre des intentions qui faussent la position des surréalistes»¹²⁶. A la recherche d'une dialectique de l'image susceptible de favoriser la rénovation des oeuvres, le surréalisme «s'est surtout servi de l'art qu'il a inconsciemment dénaturé en ne lui reconnaissant qu'une simple valeur de démonstration»¹²⁷. Qui plus est, «la volonté trop *intentionnelle* de cerner un mythe aboutit à des redites qui excluent toute surprise»¹²⁸.

Pour le renouvellement des valeurs d'émancipation de l'homme, il est essentiel «de faire la distinction entre les démonstrations logiques exprimées littéralement avec des moyens picturaux et l'expression authentique d'intentions plastiquement formulées»¹²⁹. Il est, poursuit Leduc, extrêmement urgent «de réviser le processus même de l'activité créatrice et de bannir la *valeur "intention"* que Borduas vient de dénoncer comme une «terrible valeur chrétienne» responsable de la persistance de la décadence»¹³⁰. A l'adresse de Breton lui-même, Leduc (qui touche à un nouveau miracle et pour qui le surréalisme «n'est déjà plus qu'un prêche»¹³¹, si ce n'est un instrument de propagande) écrit : «A moins de nous donner

123. F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 17 juillet 1947, p. 61.

124. F. Leduc, Lettre à André Breton, non datée mais écrite avant le 30 janvier 1948, p. 81.

125. F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 13 décembre 1948, p. 103.

126. F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 30 janvier 1948, p. 77.

127. F. Leduc, Lettre à André Breton, non datée mais écrite avant le 30 janvier 1948, p. 81.

128. F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 17 juillet 1947, p. 61. Nous soulignons.

129. F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 43. Fin 1946 ou début 1947.

130. F. Leduc, Lettre à André Breton, non datée mais écrite avant le 30 janvier 1948, p. 80-81.

131. F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 42. Fin 1946 ou début 1947.

comme vulgarisateurs d'expériences déjà accomplies, nous devons coûte que coûte tenir aux oeuvres»¹³².

Le rapetissement de l'acte non préconçu. Dans un autre ordre d'idées, le peintre, après sa découverte des ouvrages de Raymond Abellio et la démarche spirituelle qui s'ensuit, s'oriente de plus en plus vers la critique d'un art ne puisant qu'à même l'inconscient. Leduc regrette que la valeur positive du surréalisme ("l'importance morale accordée à l'acte non préconçu")¹³³ ne soit appliquée qu'«à l'exploitation des bas-fonds de l'inconscient»¹³³. En cela, le mouvement surréaliste est tout à fait représentatif de l'homme occidental. Celui-ci «n'incorpore pas son moi au monde matériel qui est extérieur à lui, mais bien au monde psychique»¹³⁴. S'il ne la nie pas, le peintre estime que cette réalité-ci doit être également considérée «comme les autres phénomènes corporels et ne peut [...] être [prise] métaphysiquement»¹³⁴.

Un surréalisme trop littéraire. Il est un troisième reproche que Leduc adresse (tardivement) au surréalisme. En 1976, le peintre confie à Jean-Pierre Duquette qu'aux yeux des automatistes, «la peinture n'était pas porteuse de messages, elle était langage direct, en soi»¹³⁵. Par contre, les adeptes du surréalisme («conçu, comme le remarque Claude Gauvreau, par des poètes»¹³⁶), introduisaient volontiers «le littéraire, l'anecdote, dans le pictural»¹³⁷, niant en quelque sorte la spécificité de celui-ci, position contre laquelle Leduc, épris de son art jusqu'au bout des ongles, ne pouvait, un jour ou l'autre, que s'élever.

Malgré ces griefs, Fernand Leduc n'a jamais renié le surréalisme *exubérant* de sa jeunesse. Il s'écarte pourtant du mouve-

¹³² F. Leduc, Lettre à André Breton, non datée mais écrite avant le 30 janvier 1948, p. 82. – Il n'y a rien d'étonnant à ce que Breton ait opposé un refus à Leduc si l'on considère que le premier, typique en cela du Français moyen, celui-là même qui permet «d'entretenir les plus merveilleuses illusions, est assez peu sensible aux manifestations spontanées et à la valeur émotionnelle des signes» (Lettre à P.-E. Borduas, 23 octobre 1947, p. 69).

¹³³ F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 13 décembre 1948, p. 102.

¹³⁴ F. Leduc, «L'automatisme», p. 141. Non daté, ce texte remonte vraisemblablement à 1953.

¹³⁵ Jean-Pierre Duquette, «Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies». Dans *Vers les îles de lumière*, p. 199. Entrevue qui a d'abord paru dans *Voix et Images*, II, 1 (septembre 1976).

¹³⁶ Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La barre du jour*, 17-20 (janvier-août 1969): 51.

¹³⁷ J.-P. Duquette, «Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies», p. 198.

ment lorsqu'il constate que les habitudes de *démonstration*, qui sont de l'exigence de la conscience pour le dépassement de l'œuvre, envahissent «le mode d'*exploration* qui tient à la spontanéité propre à tout processus de création»¹³⁸, reléguant *ipso facto* le surréalisme aux redites, au conformisme, à la cristallisation, si ce n'est à l'académisme pur et simple. Aiguillonné par l'inconnu, le peintre, qui abhorre toute forme de sclérose, s'engage dans de nouvelles avenues; il poursuit un cheminement personnel que réfractent son discours et ses tableaux.

En somme, c'est par fidélité au surréalisme, c'est au nom du souffle vivifiant qui a d'abord animé le mouvement, que Leduc le blâme. Cette *stratégie* confirme la loi de la sociologie énonçant que dans les champs de production des biens culturels (religion, littérature, art), «la subversion hérétique se réclame du retour aux sources, à l'origine, à la vérité du jeu, contre la banalisation et la dégradation dont il a fait l'objet»¹³⁹. Leduc ne procède pas autrement lorsqu'il se penche rétrospectivement sur l'automatisme.

C. L'automatisme

A l'aube de sa carrière, Fernand Leduc ne distingue pas le surréalisme de l'automatisme, le premier émanant du second, ainsi que le souligne le peintre dans une lettre ouverte à Jean-Louis Roux. Viendra un jour où l'artiste opérera la distinction, prenant momentanément parti pour l'automatisme, dont il s'éloignera finalement, afin de se rapprocher de ces *îles de lumière* sur le chemin desquelles Paul-Emile Borduas l'aurait naguère lancé.

1° *L'éloge de l'inspiration*

Dans l'esprit de Leduc, le terme *automatisme* recouvre deux composantes essentielles: «l'automatisme d'inspiration

¹³⁸ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 44. Fin 1946 ou début 1947. Nous soulignons. Ce n'est qu'après plusieurs vaines tentatives pour «requalifier le surréalisme» (p. 55) que Leduc s'en écarte définitivement.

¹³⁹ P. Bourdieu, «Quelques propriétés des champs», *Questions de sociologie*, p. 116.

et l'automatisme d'exécution»¹⁴⁰. A l'exemple du surréalisme, le mouvement automatiste consiste en «une façon d'être plus [qu'en] une façon de peindre, d'écrire, de danser, etc.»¹⁴¹. Il s'agit d'«une forme de pensée»¹⁴¹ qui permet «l'apprentissage d'un comportement accordant la priorité à la générosité du désir (en dehors de toute intention préconçue) face à l'inconnu: plongée *constante* dans l'inconnu, l'aventure, rejet du répétitif»¹⁴¹. En tant que discipline de travail, l'automatisme «devient l'objet fixé (peut [*sic*] importe ce qu'il est) qui permet l'exercice de concentration. Il devient le médium qui permet de persister dans l'état d'immobilité: méditation»¹⁴². Pour le peintre, la période automatiste marque «un moment privilégié de connaissance de soi»¹⁴³.

Manière de philosophie, cet automatisme d'inspiration inspire effectivement. Il fait accéder «à la liberté fondamentale ouvrant sur la créativité»¹⁴³, entraîne «une forme d'expression artistique»¹⁴³: l'automatisme d'exécution ou gestuelle automatiste. Par l'expression se produit «une *purge* des préjugés académiques (acquis applicables), de l'éducation religieuse, sociale, familiale et artistique. Table rase du bois mort, espoir illimité dans les forces vives.»¹⁴³

Les automatismes d'inspiration et d'exécution «font assister à la "naissance d'un monde" où l'homme, l'oiseau, la fleur, la pierre, l'air et l'eau ne participent plus qu'à la seule "beauté convulsive" de la gravité mystérieuse et terrifiante des dépassements prophétiques»¹⁴⁴. En somme, l'automatisme, qui renouvelle en 1946 la vision poétique et picturale, «jette les premiers ponts appréciables entre le monde intérieur et le monde extérieur et force la conscience à dépasser la réalité apparente des choses pour en saisir le contenu latent»¹⁴⁵.

¹⁴⁰ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 46. Fin 1946 ou début 1947.

¹⁴¹ F. Leduc, «Automatisme», p. 140. Date vraisemblablement de la première moitié des années cinquante.

¹⁴² F. Leduc, «L'automatisme», p. 141. Non daté, ce texte remonte vraisemblablement à 1953.

¹⁴³ F. Leduc, «Automatisme», p. 140. Date vraisemblablement de la première moitié des années cinquante.

¹⁴⁴ F. Leduc, «La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture», p. 46. Fin 1946 ou début 1947.

¹⁴⁵ F. Leduc, «Le surréalisme», p. 37. Date de 1946. L'automatisme renouvelle donc en 1946 la vision poétique et picturale, ce qui signifie (à tout le moins implicitement) qu'il *pourrait* en aller différemment plus tard.

A un moment donné de l'histoire picturale au Québec, Paul-Emile Borduas incarne cette disposition éminemment avant-gardiste que constitue l'automatisme. La vie, peut-on lire en 1943 dans «Borduas, de la joie de peindre... la joie de vivre», «a circulé dans les racines, envahi les chairs, réchauffé le coeur, activé l'esprit»¹⁴⁶ du peintre de Saint-Hilaire. Sur sa lancée, Leduc continue:

Quand tout dans l'homme a été accordé au rythme universel, la vie a débordé à l'extérieur, s'est ramifiée, s'est étalée, puis cristallisée en des contours sensibles; elle a pris une figure, un caractère, un aspect. La matière a jailli abondante, souple, variée, transparente, la couleur a éclaté en sonorités chaudes, pure et subtile, un rythme large et profond s'est insinué: la joie de vivre a pris corps.¹⁴⁶

Onze ans plus tard, Leduc trace cet autre portrait de son aîné:

Il reste fidèle à son instinct de révolte et de refus: refus de l'image, refus de l'objet qui la rappelle, refus de l'intention qui puisse animer la forme, refus de cette forme dans l'éparpillement infini des taches, refus même (à mon sens utopique) de toute trace de présence psychique dans la tache. Mais une chose dont il n'a pas encore tenté de se dégager, du moins dans ses huiles, c'est de cette pâte riche, onctueuse, chatoyante, tourmentée, sensuelle, qui charrie ses rêves et où s'inscrit sa forte personnalité.¹⁴⁷

C'est auprès de ce *cher Borduas* que Fernand Leduc protestait de sa loyauté le 1^{er} mars 1949. Il donnait l'assurance qu'il se maintiendrait «dans la ligne de la passion, de la générosité, du dynamisme, de la spontanéité, de l'authenticité où»¹⁴⁸ il situait alors l'action de son correspondant: «Ligne de vie, de liberté!»¹⁴⁸

¹⁴⁶ F. Leduc, «Borduas, de la joie de peindre... la joie de vivre», p. 14. A d'abord paru dans *le Quartier latin* le 17 décembre 1943.

¹⁴⁷ F. Leduc, «En route», p. 148. Diffusé à la radio de Radio-Canada dans le cadre de l'émission *la Tribune des arts et des lettres* le 11 octobre 1954.

¹⁴⁸ F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 1^{er} mars 1949, p. 109.

2° La critique de l'exécution

Comparant trois tableaux (*Mon grand vol d'aigle sous le cap, Avalanche au mont des Escoumins, Mon beau trait de lance dans ton oeil fermé*) que Fernand Leduc expose en novembre 1946 avec *Souffle de bombe en fleurs*, présenté sept mois plus tôt, Bernard Teyssède enregistre un écart, puis commente: «Intimité, austérité, ceci n'est plus tout à fait d'un adepte de Borduas»¹⁴⁹.

Ce n'est toutefois qu'en 1948 que le peintre exprime des réserves sur son appartenance au mouvement automatiste. Dans une longue lettre datée du 13 décembre, Leduc révèle d'abord à Paul-Emile Borduas sa toute récente découverte de l'œuvre de Raymond Abellio¹⁵⁰. Il entreprend ensuite la révision de certains mots dont: «Automatisme-surrational, désir, passion, sensible, magie»¹⁵¹.

Agent d'exécution dans l'activité picturale, l'automatisme «est d'ordre rationnel»¹⁵² et «inconscient»¹⁵². Il «ne peut être qu'une manière de tenir le pinceau, la plume, etc.»¹⁵². En 1953, le peintre pose la question suivante: «Que se passe-t-il là où tout [ne] se passe qu'automatiquement?»¹⁵³ Après être convenu qu'on assiste parfois «à l'éclosion de fleurs merveilleuses d'un fantastique sauvage»¹⁵³, Leduc s'empresse d'ajouter:

Ces créations, si belles qu'elles soient, restent dans la sphère du «naturel», elles ne sont pas animées par un principe original de «profondeur spirituelle», elles ne sont pas pour ainsi dire recrées [*sic*] par l'esprit. – Elles ne sont une «expression spirituelle» qu'à la manière de la fleur (organique). C'est que la nature par elle-même ne peut pas attein-

¹⁴⁹. B. Teyssède, *op. cit.*: 262.

¹⁵⁰. Certains propos de Fernand Leduc montrent bien que Paul-Emile Borduas était à cent lieues d'avaliser sans discussion la pensée de Raymond Abellio. Leduc évoque en effet, le 10 janvier 1949, «le danger de mésentente». (p. 107). Le 20 février suivant, il parle du «précédent malentendu» (p. 107), imputant à l'éloignement «la cause de possibles déformations» (p. 107). Un peu plus tard, soit le 1^{er} mars, l'auteur se réfère à une contradiction entre sa propre attitude et celle de son ami Borduas (p. 109). Leduc fait enfin part, le 21 novembre, de sa surprise «de voir comment un même texte [de Raymond Abellio] peut être entendu de façon contradictoire» (p. 118); il précise qu'«il serait bien inutile, voire nuisible, d'entretenir et d'accuser des divergences sur des mots» (p. 118.) Il n'est peut-être pas exagéré de voir en ces mésententes, malentendus, contradictions et divergences les prodromes de la *rupture* qui surviendra au mois de février 1955.

¹⁵¹. F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 13 décembre 1948, p. 96.

¹⁵². F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 13 décembre 1948, p. 103.

¹⁵³. F. Leduc, «L'automatisme», p. 141. Non daté, ce texte remonte vraisemblablement à 1953.

dre les hauteurs de la spiritualité, seul y parvient l'homme qui par un effort énergique s'est élevé au-dessus de la sphère originelle.¹⁵³

Faisant dorénavant partie du nombre des élus, le peintre ne s'identifie plus «à un phénomène qui se produit automatiquement»¹⁵³. Personne ne «place son moi dans la physiologie de l'assimilation et de la désassimilation de la circulation du sang»¹⁵⁴.

Par essence individuel, mental, l'automatisme «ne peut être qualifié de surrationnel»¹⁵⁵. Comme Leduc le mentionne dans sa lettre de décembre 1948, le surrationnel, «d'ordre supra-conscient»¹⁵⁵, désigne seul «la qualité spirituelle organisatrice de l'activité»¹⁵⁵ picturale même. Dans ces conditions, la désignation *automatisme-surrational* est «impropre parce que dualiste»¹⁵⁵. S'il en faut une, *surrational*, qui «conduit au domaine de l'esprit, de la connaissance, de la révélation»¹⁵⁵, «se suffit»¹⁵⁵.

La *rupture* entre Borduas et Leduc éclate le 27 février 1955. Ce jour-là, le second écrit au premier une lettre qui tient en une phrase. A la chaleur des missives précédentes, qui commençaient toutes par «Mon cher Borduas», succède un style laconique qu'annonce l'appellation choisie: «Monsieur Borduas». En tout état de cause, Leduc informe son correspondant de la publication imminente d'un article, «Borduas plaide pour un art international: le sien», où il prend parti contre des propos que Borduas aurait tenus lors de l'exposition *Espace 55* organisée au musée des Beaux-Arts de Montréal, propos que Leduc résume ainsi: «Toute notre peinture actuelle, la plus vivace soit-elle, est imprégnée de ce caractère lourdement archaïque qui la décline fatalement de la compétition internationale, et [...] il y a peu d'espoir d'en sortir (du

¹⁵⁴. *Loc. cit.* – Paul Valéry, qui ne fut jamais un adepte de l'écriture automatique, se réfère également à la physiologie. Si l'on en croit l'auteur, les phrases du *littérateur* (exécré) ne sont qu'«un acte inconscient, analogue à la manducation et à la déglutition d'un homme pressé qui ne sent pas ce qu'il mange» *Tel quel* ¶. Paris, Gallimard («Idées», 240), 1941, p. 194].

¹⁵⁵. F. Leduc, Lettre à P.-E. Borduas, 13 décembre 1948, p. 103.

moins en collectivité) tant nos racines sont liées à la gangue nationale»¹⁵⁶.

A en croire Leduc, Borduas aurait promené «un oeil paternel et condescendant»¹⁵⁷ sur la production d'artistes locaux, à la suite de quoi il aurait accouché «moins d'une critique que d'une initiation théorique»¹⁵⁷ au *new-look* pictural de Greenwich Village «et au vaste programme de perfectionnement qu'il comporte»¹⁵⁷. Telle est la Voie unique et implacable assignée par Borduas à ceux qui, mettant en veilleuse l'universel, «veulent accéder à la courbe internationale (historique) de l'art...»¹⁵⁸ En agissant de la sorte, Borduas aurait cédé à l'angoisse de rater le dernier train qui, «pour superficielle qu'elle soit, est une angoisse d'époque en plus d'être typiquement américaine»¹⁵⁸. En cela, le peintre de Saint-Hilaire, qui oeuvre maintenant à New York, «est très actuel»¹⁵⁸.

Leduc décoche ensuite quelques flèches au tachisme, naguère adulé, auquel Borduas s'adonne. «Les visions tachistes les plus authentiques sont strictement *décadentes* dans le sens qu'elles appartiennent à la nécessité *involutive* de notre histoire.»¹⁵⁸ Elles «ne font que *prolonger les illusions passées* de perspective en profondeur dans l'illimité de l'espace, et c'est leur *seule* marge de vie»¹⁵⁹. En dépit de ce jugement sévère, l'auteur reconnaît (pour la forme?) «la nécessité et la vitalité, mais non l'exclusivité»¹⁶⁰ des théories tachistes. «Il est possible que Borduas ait besoin de ces idées pour peindre, mais nous ne sommes pas d'accord quand il insiste pour nous classer dans ses filières.»¹⁶⁰ «Toute action de prosélytisme devrait

¹⁵⁶ F. Leduc, «Borduas plaide pour un art international: le sien», p. 153. A d'abord paru dans *l'Autorité* le 5 mars 1955. Cet article foisonne de termes qui ressortissent au vocabulaire religieux. En voici quelques exemples: *apostolique, enthousiasme, initiation, mission, néophytes, paternel, prosélytisme, spirituelle, Voie*. Toujours présente dans les discours de Leduc, cette tendance à la sacralisation n'a fait que s'accroître après la rencontre de Abellio. Est-il besoin de rappeler que l'art autonomisé s'entoure généralement «d'un discours à connotations religieuses»? [Jacques Dubois. *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Bruxelles, Labor («Dossier media»), Nouvelle édition revue et augmentée, 1983, p. 23. – 1re édition: 1978.]

¹⁵⁷ F. Leduc, «Borduas plaide pour un art international: le sien», p. 153. Cette fois-ci, c'est contre Borduas que Leduc pratique l'ironie.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 154. Nous soulignons. On peut en partie expliquer cette *distance* de Leduc au regard du *new-look* américain par sa formation européenne et surtout par son premier séjour en France, qui sera suivi d'un second.

¹⁵⁹ F. Leduc, «Borduas plaide pour un art international: le sien», p. 155. A d'abord paru dans *l'Autorité* le 5 mars 1955. Nous soulignons.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

être suffisamment empreinte de souplesse pour permettre d'orienter les néophytes dans les voies qui leur sont propres»¹⁶¹, soutient encore Leduc qui tranche: «C'est ici que nous nous opposons à l'apostolique enthousiasme de Borduas: sa Voie n'est pas nécessairement la nôtre»¹⁶².

Beaucoup, en effet, à qui le *new-look* américain «apparaît au moins aussi régionaliste que [leur propre] archaïsme»¹⁶³ présumé, «persistent à croire en des voies multiples»¹⁶³. Ayant décanté, ainsi que des alchimistes, les données du psychisme pour en retenir le sens, ils tentent «de cerner le signe et, par des aspirations d'ordre et de formes, de lui restituer toute sa vertu symbolique»¹⁶⁴.

Sa démarche et son tempérament aiguillent Leduc sur la voie de l'ordre. A l'opposé des tachistes (que l'anarchie hante toujours et qui poursuivent «la multiplicité *disparate* des éléments en provoquant l'accident jusqu'à la non-forme»¹⁶⁴), il privilégie le pôle évolutif, auquel «est liée la mission spirituelle de l'art. Art où la couleur, le rythme et la forme s'exhaussent en symbole.»¹⁶⁵ Entre ce pôle et celui, involutif, choisi par Borduas, «mille cheminements sont permis»¹⁶⁶.

Grosso modo, l'on dira que Fernand Leduc embrasse et défend le mouvement automatiste tant et aussi longtemps que celui-ci décrit à ses yeux une ligne de vie et de liberté, rendant ainsi possible la plongée dans l'inconnu, l'aventure. Quand les automatistes relèguent au second plan l'*inspiration*, quand ils mettent plutôt l'accent sur l'*exécution* (répétant, par exemple, le geste automatique infatigablement), le peintre se détourne, au nom même de l'automatisme, d'un mouvement qui ne fait qu'exploiter des recettes éprouvées et qui s'expose par le fait même à la stagnation, au conformisme, sinon à l'académisme. Tel est du moins l'avis du peintre, objet d'une *épiphanie*.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 155. Quoiqu'il en appelle à la souplesse, à la largeur de vues de son correspondant, Leduc ne cesse, tout au long de l'article, de porter des jugements. En tout cas, plusieurs termes dont il se sert pour décrire le tachisme connotent négativement celui-ci.

¹⁶² *Loc. cit.* . Le temps des dissidences et des querelles auquel Leduc faisait allusion un an plus tôt est donc arrivé.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁶⁴ F. Leduc, «Evolution: de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait», p. 157. Daté du 15 septembre 1955. Nous soulignons.

¹⁶⁵ F. Leduc, «Borduas plaide pour un art international: le sien», p. 154-155. A d'abord paru dans *l'Autorité* le 5 mars 1955.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 155. Nous soulignons.

L'ÉPIPHANIE DE RAYMOND ABELLIO (conclusion)

Dans la troisième partie de cette étude, nous avons montré que la pensée de Fernand Leduc s'appuie sur le dynamisme, l'évolution. Comme le peintre le dit lui-même en 1946 ou au commencement de l'année suivante, il est engagé sur le chemin des *dépassements prophétiques* que précipite, entre autres événements, la rencontre en 1948 de Raymond Abellio, de son vrai nom Georges Soulès.

Né en 1907, cet ingénieur «se tourne vers la politique à partir de 1932»¹⁶⁷. Cinq ans plus tard, on l'élit "membre du comité directeur" de la ¹⁶⁷ section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) ou Parti socialiste.

Mobilisé en 1939, il est fait prisonnier en 1940. Il passe sa captivité en Silésie, est libéré en 1941 et entre au Mouvement social révolutionnaire où il tente de concilier collaboration et socialisme. A partir de 1942, il aide la Résistance et se réfugie dans le Sud-Ouest. [...] En 1947, il passe en Suisse où il restera jusqu'en 1951. Condamné par contumace en 1948, il est acquitté en 1951.¹⁶⁸

Ainsi qu'il le relate lui-même dans *Ma dernière mémoire*, Abellio suit un itinéraire pour le moins sinueux qui le conduit du socialisme dit *démocratique* au fascisme social en passant par le trotskisme et la Cagoule (*Comité secret* d'extrême droite).

Après avoir fréquenté l'École polytechnique, il monte «tous les échelons de la positivité contemporaine, de la phénoménologie au structuralisme»¹⁶⁹. Sa formation scientifique ne l'empêche pas, tant s'en faut, d'explorer quantité de mysticismes et de spiritualismes. L'auteur de *la Bible, document chiffré* va en effet «chercher de nouveaux savoirs du côté de l'alchimie et de l'hindouisme, du Talmud et de la Kabbale, de l'occultisme et de l'ésotérisme»¹⁶⁹.

¹⁶⁷. *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tome 1. Aa-Des. Paris, Robert Laffont («Bouquins»), 1952, p. 4 (article ABELLIO, Raymond).

¹⁶⁸. *Loc. cit.* Le 20 février 1949, Leduc, qui est sans nouvelles de Abellio, en déduit «qu'il vit en clandestinité» (p. 108).

¹⁶⁹. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. *Dictionnaire des littératures de langue française*, tome 1. A-F. Paris, Bordas, 1984, p. 1 (article ABELLIO, Raymond).

Mu par une volonté prophétique, Abellio se livre à la «recherche d'une lucidité, d'une voyance qui pourtant ne négligerait rien des acquis récents de la science»¹⁶⁹. Il imagine cette voyance, volontiers luciférienne, sorte de théologie négative, «comme une réplique à nos univers aseptisés et surpolitisés»¹⁶⁹. Dans son oeuvre, l'écrivain essaie d'«inventer des sagesses pour les cataclysmes qui se préparent, en réconciliant la foi et la libération, le logos et la praxis, Dieu et Prométhée»¹⁷⁰.

Installé, jusqu'à la découverte de cette oeuvre, dans le refus, Leduc, objet d'une révélation, d'une illumination, s'initie aux valeurs d'*acceptation*, lesquelles correspondent davantage à un tempérament porté, si l'on en croit Bernard Teyssèdre et Jean-Pierre Duquette, à l'ordre, à l'harmonie. Toujours est-il que l'ancien anarchiste fait une plongée dans la conscience de l'être, où il découvre l'*Esprit*. Dès lors, il développe une métaphysique où le supra-conscient joue un rôle cardinal. Ses écrits, notamment ses lettres, laissent filtrer une expérience mystique, marquée au coin de l'ascèse.

Au cours de l'année 1948, Leduc multiplie, comme tout néophyte, les palinodies. A compter de décembre, il réinterprète son expérience passée à la lumière des théories, disons un peu *particulières*, de Abellio, son nouveau système de référence. Si, sur le plan esthétique, le peintre affirme toujours que le but de l'art consiste à hâter la libération totale de l'homme, en accord avec le rythme universel, il envisage dorénavant celle-ci dans une perspective religieuse ou, pour être plus précis, parareligieuse.

En quête de la qualité symbolique de la forme, Leduc soumet à la relecture les mouvements surréaliste et automatiste auxquels il a naguère adhéré. Du surréalisme, il retient cet objectif: sonder les voies possibles de l'émancipation de l'homme, permettant ainsi d'orienter les énergies généreuses vers le plein épanouissement de la vie. Dans la mesure où il emprunte le chemin de la passion, de la générosité, du dynamisme, de la spontanéité et de l'authenticité, l'automatisme

¹⁷⁰ *Loc. cit.* . On retrouve l'idée des *cataclysmes*, chère aux surréalistes, dans *Refus global* sous la plume de Paul-Emile Borduas.

représente également un espoir dans les forces vives de l'homme.

Or les mouvements surréaliste et automatiste auraient dévié de leur trajectoire pour aboutir au rationalisme qu'ils stigmatisaient pourtant au départ. Ainsi le surréalisme, en voie d'essoufflement, ne reconnaît-il à l'art qu'une fonction: la *démonstration* d'un mythe collectif fondé, rappelons-le, sur Sade et Freud. De son côté, l'automatisme, prisonnier de la sphère mentale, limité au monde psychologique, se cantonne, à l'instar du surréalisme, dans les *bas-fonds* de l'inconscient. Eriquant en fin un moyen (la gestuelle automatique), ce même automatisme s'expose en outre aux dangers de la répétition, du mécanisme, de la momification: lot des oeuvres abstraites. Rêfle fidèle, non médiatisé, du seul psychisme humain, les productions caractéristiques des deux mouvements, tombées dans le piège réaliste, sinon *naturaliste*¹⁷¹ ou vériste, pèchent donc par leur mimétisme. Lacunaires ou tronquées, enfermées dans l'ordre du naturel, elles ne comblent plus Leduc qui a atteint à une hauteur spirituelle. Il leur manque en effet cette dimension surrationnelle: l'esprit de l'homme qui, au lieu de simplement reproduire la nature, la recrée, grâce au symbole, non sans avoir, au préalable, décanté, *transmuté* les données de l'inconscient et de l'*Esprit* lui-même.

*
* * *

Dès le début de sa carrière, Fernand Leduc embrasse le modernisme. Posant le dynamisme, il dénonce l'académisme et défend l'*art vivant*. A la suite de Rimbaud, référence obligée des *modernes* et des surréalistes, il prône même le dépassement de l'art actuel, sorte d'avant-garde incessante. Qui plus est, il propose et pratique un art *minimaliste*, c'est-à-dire dé-

¹⁷¹. Dans «Evolution: de l'expressionnisme non-figuratif à l'art abstrait», F. Leduc se réfère à l'«illusion naturaliste» (p. 157), que Paul Valéry condamne aussi dans *Tel quel I* (p. 127). Valéry et Breton avaient tous deux en horreur la description.

pouillé à l'extrême, et spéculaire. Ayant très tôt renoncé au sujet peint, il braque tous les feux sur le sujet peignant *libre*. Celui-ci accouche d'un univers élaboré en dehors de toute réminiscence figurative, anecdotique ou symbolique.

Dans l'optique de Leduc, la peinture, libérée d'intentions préconçues, n'est porteuse d'aucun message. Elle constitue en fait un langage *direct* où couleur, rythme et forme accèdent au rang de symbole – la forme la plus parfaite étant aussi la plus simple, que le peintre investit, telle est du moins sa prétention, du sens objectif du monde. En somme, cet art *spiritualisé*, qui refuse d'emblée le trompe-l'oeil (perspective et figuration), ne renvoie plus qu'à lui-même, qu'au processus *créateur* proprement dit.

