

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Un ou deux Borduas

René Payant

Number 10, April 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40293ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Payant, R. (1978). Un ou deux Borduas. *Lettres québécoises*, (10), 53–54.

UN OU DEUX BORDUAS

par René Payant

Images ou textes

Le Musée d'art contemporain de Montréal consacre en permanence une de ses salles au peintre québécois Paul-Émile Borduas (1905-1960). On peut y voir, de son oeuvre, des aquarelles et des tableaux qui retracent les diverses transformations qui conduisirent finalement au dépouillement des tableaux composés de taches noires et blanches, ces tableaux qui sont sans doute l'« image » la plus connue de Borduas. Le Musée accompagne cette exposition d'un document¹ qui est en quelque sorte un commentaire de l'oeuvre et peut servir de guide pour la visite de cette salle.

Même si les tableaux noir et blanc de Borduas² sont tellement remarquables, ils ne sont certes pas les plus remarquables. Leur système est économique, leur composition souvent intéressante, mais les problématiques qu'ils soulèvent ne reprennent que celles des années précédentes, d'une manière épurée, et souvent sans les résoudre aussi habilement.³ D'autre part, les aquarelles de 1942 ne sont pas assez considérées à cause de ce qui allait suivre et qui attira et attire encore toute l'attention : la publication du *Refus Global*. Borduas est peintre, mais la proposition du manifeste dépasse le champ de l'art qui y est présenté comme un exemple criant de la rigidité et de l'étroitesse d'esprit de l'idéologie québécoise d'alors.

Retour et révision

Les éditions Parti-Pris inaugure une nouvelle collection en republiant deux textes de Borduas⁴ : *Refus Global* (1948) qui est un cri d'alarme, un cri pour la survie, *Projections libérantes* (1949) qui est une mise au point, l'histoire de ce qui engendra la dénonciation de 1948. « Ces textes sont restés des plaies vives dans notre conscience mais aussi le symbole de l'espoir et du déficit (sic) toujours actuel : l'Acceptation globale de la Vie ». Cela est juste. Et il est bien que ces deux textes fassent retour aujourd'hui au sein de notre vie quotidienne pour rappeler que le combat alors commencé n'est pas encore terminé. En bien des points d'une actualité criante ces textes ne doivent pas être de simples documents historiques. En tout cas, pas déjà.

BORDUAS

REFUS GLOBAL & PROJECTIONS LIBÉRANTES

Nouvelle édition augmentée
d'une introduction
de François-Marc Gagnon
et suivie de Notes biographiques
de Borduas et l'automatisme
par Marcel Fournier et Robert Laplante
et de Dimensions de Borduas
par Claude Gauvreau

parti
pris collection "projections libérantes"

En plus d'un court texte de Claude Gauvreau (1962), des notes biographiques dressées par Françoise Cloutier-Cournoyer et Louise Letocha du Musée d'art contemporain, d'une introduction de François-Marc Gagnon, ce livre contient un texte de Marcel Fournier et Robert Laplante intitulé « Borduas et l'automatisme ». Quoiqu'il soit dans son introduction légèrement agressif et que la polémique qu'il soulève à propos du travail des historiens d'art mérite d'être plus nuancée (même sous l'angle marxiste), ce court essai pointe des éléments qu'il vaut la peine d'ici souligner.

Par exemple, en retraçant brièvement l'historique de l'apparition et de l'implantation des cours de dessin dans le système d'enseignement, ces auteurs donnent les fondements des oppositions entre l'École du Meuble et l'École des Beaux-Arts. Celle-là tend à être un lieu (qui est aussi un lien) nouveau : « Cette stratégie, qui est de demeurer une école d'art tout en répondant aux exigences de l'entreprise et qui est largement déterminée par sa position (intermédiaire) dans le système d'enseignement et dans le champ artistique, marque le programme d'enseignement et les préoccupations des professeurs. Ainsi, sans négliger ou abandonner la tradition artisanale canadienne-française, qu'elle espère faire « renaître », l'École du Meuble compte transmettre à ses élèves des éléments de la « grande culture » et les familiariser avec l'art européen... » (p. 116). C'est de ce lieu que s'écrit *Refus Global*, et « ce qui rend le discours de Borduas intolérable c'est en fait beaucoup moins son contenu que la position de celui qui le tient. » (p. 144). Ce lieu est en fait décisif : c'est parce qu'il est intermédiaire qu'il a fait éclater dans le champ social le scandale que l'on sait, alors que la même critique, aussi radicale soit-elle, n'aurait été, contenue au strict champ de l'art, qu'une simple querelle d'écoles. La proposition de Fournier et Laplante renouvelle ainsi, comme ils le soulignent (pp. 125-132), l'interprétation de la polémique entre Borduas et Pellan, polémique qui ne se réduit plus dans leur analyse à une simple course au leadership dans le domaine de l'« art vivant ».

New-York ou Paris

Mais ce texte, s'il indique que « l'autonomisation du champ artistique par la politisation du discours sur l'art » (p. 132) est ce qui fait du *Refus Global* un acte révolutionnaire, s'il souligne fort justement que l'auteur du manifeste est un peintre « forcé » à devenir enseignant à cause de la conjoncture québécoise des années quarante (p. 123), il ne reste pas moins une étude partielle et, disons-le, orientée. Le contexte de publication (la réédition des deux textes de Borduas) justifie que les auteurs se concentrent davantage sur Borduas écrivain — (enseignant) ; mais Borduas peintre existe aussi, et non pas sans conflit. Il faut donc souhaiter encore l'étude qui réunira la spécificité du travail pictural et la thèse de Fournier et Laplante. En attendant, parlons d'autre chose tout en restant au coeur du sujet : Borduas divisé.

Dans les études déjà parues sur l'oeuvre peinte de Borduas les toiles de la période newyorkaise (1953-1955) sont en général laissées pour compte. Récemment la Vancouver Art Gallery présentait une exposition qui avait pour thème « Borduas et l'Amérique ». Dans le catalogue⁵ bilingue⁶ qui accompagne l'exposition F.-M. Gagnon reprend soigneusement l'étude de cette période. Pourquoi Borduas va-t-il aux États-Unis (et spécialement à New-York), y est-il influencé par l'art américain contemporain (*Abstract Expressionism*), si oui par qui et comment, pourquoi finalement préfère-t-il Paris ? Voilà autant de questions auxquelles Gagnon cherche à répondre en suivant presque pas à pas Borduas aux États-Unis, à travers une documentation dense et précise.

Borduas a certes été influencé par son « séjour prolongé » à New-York, mais il n'a pas ressenti la nécessité de s'attacher totalement à cette ville et à l'art qui s'y développait. Par exemple : il agrandit le format de ses tableaux mais il n'adopte que dans de très rares cas la composition *all over* ; malgré le « nouveau concept de l'espace » que lui révèle l'art newyorkais c'est davantage l'idée de « la libération de l'accident « objectif » impersonnel »⁷ qu'il retient ; abstraite, mais peu *formaliste*, sa peinture relève plus de l'expressionnisme *lyrique*. À travers ces brèves remarques se dessinent toutefois les raisons *picturales* qui pousseront Borduas vers Paris. Nous simplifions ici le problème alors que dans son analyse Gagnon en montre la complexité car, même à Paris, Borduas ne coupe pas ses rapports avec New York. Mais l'espace qui nous reste rapetisse et nous voudrions conclure sur un point de méthode.

« Certes nous ne cachons pas qu'il y a une part de conjecture dans notre reconstruction des événements ». C'est Gagnon (p. 36) qui parle : l'historien d'art est prudent. Dans leur texte Fournier et Laplante attaquent répétitivement les historiens d'art sans trop préciser ce qu'ils leur reprochent vraiment, sinon en insistant sur le fait qu'ils se concentrent trop exclusivement sur les oeuvres elles-mêmes. Ces auteurs « sociologues », comme beaucoup d'autres de cette tendance actuelle (marxisante ou pas), pour détruire les mythes de l'artiste et des oeuvres, excluent l'analyse de celles-ci dans leurs

BORDUAS AND AMERICA/ET L'AMÉRIQUE



études (et les abandonnent à d'autres ?). Il y a assurément de part et d'autre des rectifications à faire. Mais rappelons que « qui trop embrasse mal étreint ». Et pour terminer ajoutons ceci : dans le champ spécifique de l'art, et surtout dans les cas de peinture « émotionnelle » comme celle de Borduas, en attendant autre chose, l'approche positiviste de Gagnon évite de tomber dans le discours lyrique et impressionniste (dont trop de monde encore se délecte) et, ce qui n'est pas la moindre des choses, nous livre un matériel considérable pour de futurs travaux. Ce qui ne signifie pas qu'en restant dans les limites qu'il s'impose un tel historien d'art ignore le contexte idéologique d'où il tire son corpus⁸.

Notes

1. *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976 ; 98 pages.
2. Ils sont en général tous de la période parisienne (1956-1960).
3. Dans beaucoup de cas, lorsque la composition dans le cadre revient, lorsque la figuration se laisse sentir ou reconnaître, on peut même alors dire que s'efface ce qui avait fait pour un temps des tableaux de Borduas des tableaux *modernistes*.
4. Paul-Émile Borduas, *Refus Global, Projections libérantes*, Montréal, Parti-Pris, 1977 ; 155 pages.
5. *Borduas et l'Amérique*, Vancouver Art Gallery (9 déc. 1977 — 8 jan. 1978), 56 pages, illustré en c. et n. et b. ; contient aussi des notes biographiques et une bibliographie.
6. La traduction du texte de Gagnon vers l'anglais est, semble-t-il, honnête. Mais ce qui de l'anglais est traduit en français mérite une sévère correction. On voit bien ici dans quel sens allait la tradition et que le bilinguisme n'est pas chose facile... si réalisable.
7. Lettre de Borduas à Claude Gauvreau (1958) citée par Gagnon, p. 27.
8. Voir à ce sujet l'introduction écrite en forme de journal et sur le mode de la fiction que Gagnon fait dans la réédition, ici-même citée, pp. 9-23.