

La peinture de Borduas Genèse et ruptures

Gilles Hénault

Volume 32, numéro 130, mars–printemps 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53894ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

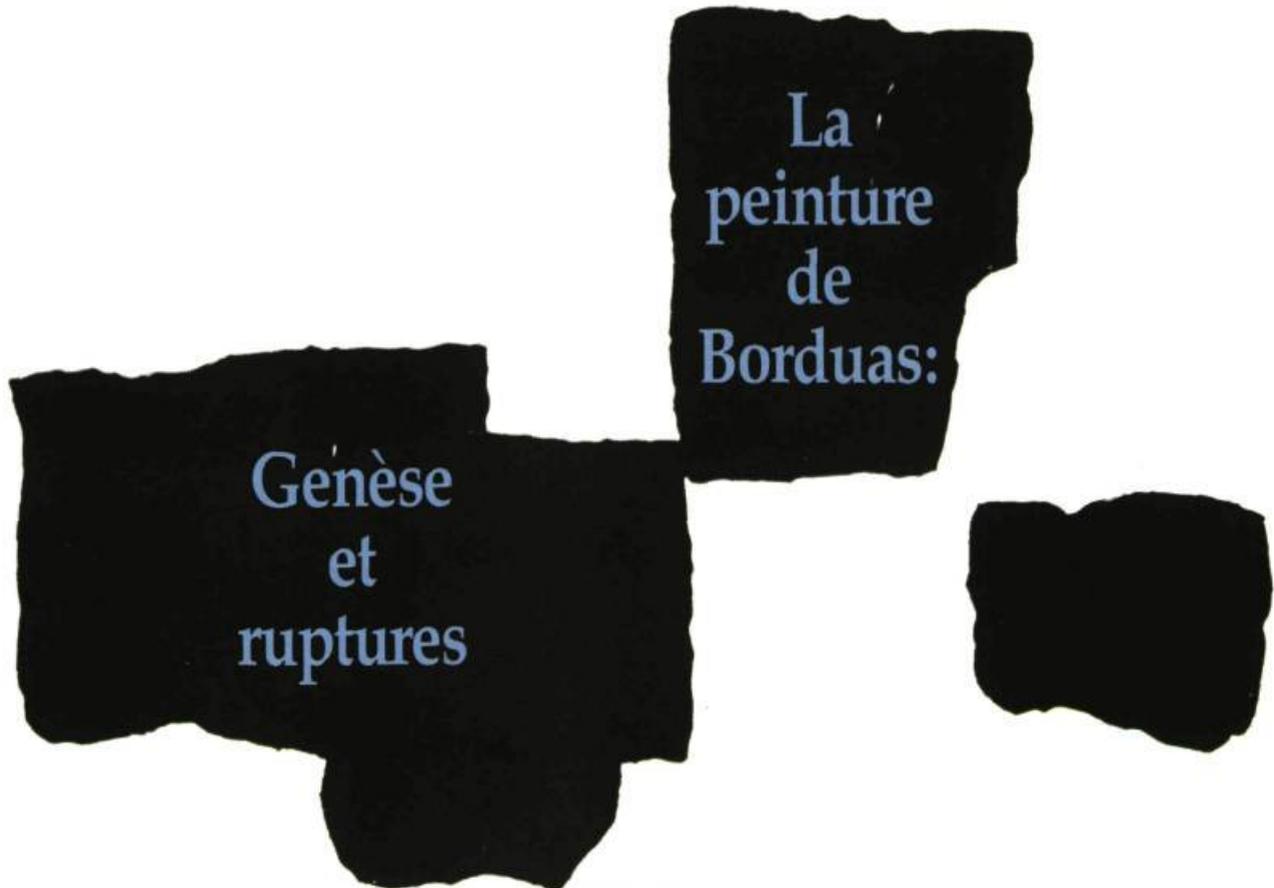
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

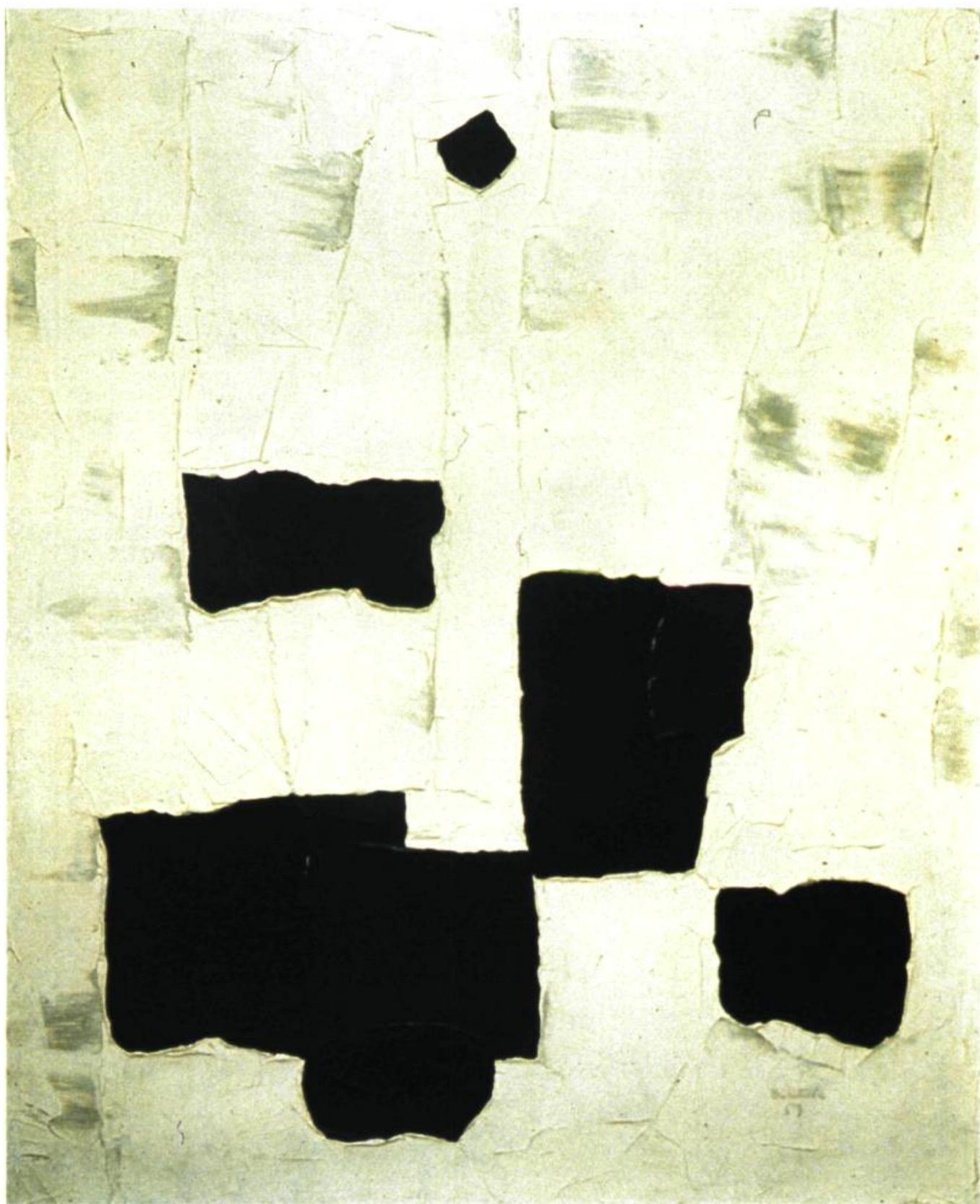
Hénault, G. (1988). La peinture de Borduas : genèse et ruptures. *Vie des arts*, 32(130), 26–29.

«A partir de l'explosion de 1942, Borduas fut toujours lui-même et toujours en évolution ininterrompue. Paradoxalement, la rupture est tellement caractéristique de lui qu'elle finit par apparaître comme un signe de continuité»¹.



Gilles Hénault

Jai connu Paul-Émile Borduas vers 1942, grâce à Robert Élie à qui je succédais comme critique d'art à *La Presse* (sous le pseudonyme de Paul Joyal). Jusqu'en 1947, j'ai assisté de près ou de loin à son évolution et à la formation du groupe des Automatistes dont j'ai fréquenté tous les membres. Toutefois, dans ce court article, je n'ai pas voulu recourir à l'anecdote, non plus qu'à l'hagiographie. Son œuvre est là pour témoigner des qualités d'un homme conscient des bouleversements de son temps. Et cet œuvre fait l'objet d'une rétrospective au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 8 avril au 5 juin.



Paul-Émile Borduas
L'Étoile noire, 1957.
Huile sur toile; 162,5 x 129,5 cm.
Coll. Musée des Beaux-Arts de Montréal.

L'œuvre de Borduas s'étale désormais sur les murs des musées pour y déployer tous ses fastes. L'homme révolté nous donne à voir, enfin, les résultats intangibles de sa quête. Claude Gauvreau y décelait «une sécurité redoutable». En effet, le danger serait d'oublier que toutes les étapes parcourues l'ont été dans une recherche angoissée, dans une série de découvertes bouleversantes qui mobilisaient tout son être. Par-delà les querelles obscurantistes de ses premiers détracteurs, les drames intimes, les errances; par-delà les savantes exégèses, les tourbillons de la vie, l'œuvre se présente à nous telle qu'en elle-même la renommée la change. Le danger serait de n'y percevoir qu'un long exercice de style.

C'est une chose de voir une rétrospective avec tout le recul des ans et c'en est une autre d'assister, pendant quelques années, à la genèse d'un travail artistique, avec ses aléas, ses inquiétudes, ses triomphes toujours remis en cause. Donc, il faut peut-être insister sur les humbles commencements, sans toutefois reprendre les nombreuses thèses qui ont tenté de cerner la personnalité multiforme de Borduas, en recourant à des explications sociologiques, politiques ou esthétiques. Il s'en est suffisamment expliqué lui-même dans *Refus global* et dans *Projections libérantes*.

Le discours qu'il tenait, c'était d'abord celui d'un homme passionné qui avait compris que dans notre société d'alors, les conditions nécessaires n'étaient pas réunies pour mener à son achèvement une œuvre de création. On a trop insisté sur la dichotomie qu'il aurait établie, selon certains, entre l'intelligence et la spontanéité. Au contraire, pour lui, la spontanéité, c'était l'intelligence en marche vers une floraison d'imprévu et de découvertes. Ce qu'il dénonçait, c'est bien autre chose: «Refus de l'INTENTION, arme néfaste de la RAISON». Ce n'était pas là faire l'éloge du non-sens, mais faire appel à la mobilisation de toutes les forces neuves, émotives, imprévisibles pour réaliser en chacun de nous nos potentialités inconscientes.

C'est ce message que Borduas tentait de véhiculer dans les collèges classiques, avec l'appui de certains amis d'alors. Les étudiants se passionnaient pour ces débats, alors que les professeurs religieux, je les entends encore, nous posaient des questions-pièges: «Croyez-vous en Dieu?» ou bien «Êtes-vous d'accord avec le thomisme?»

Le sort de Borduas s'est joué entre les années 1942 (exposition des gouaches à l'Ermitage) et 1948 (publication du *Refus global*). C'est pendant ces années que s'est dessinée «la ligne du risque» du groupe des Automatistes et que se sont renforcées les valeurs nouvelles qui devaient permettre à chacun des artistes de continuer sur sa lancée à créer selon sa profonde originalité.

Pour Borduas, les prises de conscience successives avaient commencé avec ses déboires comme enseignant, déboires compensés par une merveilleuse découverte: «Les dessins d'enfants (mes élèves de l'Externat Classique, collègue André-Grasset et de la Commission Scolaire où je suis retourné au bas de l'échelle, cette fois sans succès officiel, en lutte contre les méthodes en cours), sont les seules

confirmations que la route poursuivie mènera un jour à la victoire: fut-ce cent ans après ma mort... Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique...»².

Apparemment, ces révélations simultanées de l'injustice sociale, de la spontanéité enfantine et de l'attitude ouverte du surréalisme datent des années trente, mais il faudra attendre les années quarante pour que ces nouvelles attitudes se manifestent dans sa peinture. Entré à l'École du Meuble en 1937, ce nouveau milieu jouera un rôle déterminant dans sa brusque et radicale évolution. Rencontres de nouveaux amis qui l'appuieront dans sa démarche. En outre, quelques élèves de cette école feront, plus tard, partie du groupe des Automatistes, mais la plupart venaient de divers horizons.

Après l'exposition de ses gouaches, en 1942, Borduas fait son autocritique. Il estime que ces œuvres qu'il voulait surréalistes sont, en fait, le produit d'une esthétique cubiste. Les objets s'y détachent sur un fond, les formes sont modelées.

Il lui faudra un certain temps pour abandonner les signes qui se déploient dans un espace délimité et pour s'emparer de tout le tableau, comme dans *Les Carnavals des objets délaissés*, huile de 1949 au titre révélateur et peinte à la spatule.

Entre-temps, il lui aura fallu faire un bond en avant pour aller au-delà de la peinture surréaliste qui ne proposait, à vrai dire, que des expériences oniriques d'un automatisme psychique. Dans un appendice à *Refus global*, *Commentaires sur des mots courants*, il avait fait, avec sa lucidité coutumière, la distinction entre les automatismes mécanique, psychique et surrationnel. Le premier était «produit par des moyens strictement physiques»; le second, «en peinture: a surtout utilisé la mémoire onirique»; le troisième est celui des peintres du groupe Borduas, soit une «écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction... Tentative d'une prise de conscience plastique au

cours de l'écriture... Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé»³.

Si j'ai cité plus longuement cette dernière analyse, c'est qu'elle est la clé de l'attitude de Borduas concernant la peinture, au moment du *Refus global*. Il se démarque des peintres surréalistes dont les œuvres s'inspirent surtout d'un automatisme psychique et ne dépassent guère une figuration onirique. Ainsi commence pour les Automatistes québécois la grande aventure de la non-figuration; et Borduas affirme que cette exploration de l'inconscient peut durer des années, sinon des siècles. Il y voit le signe d'un nouvel accord entre l'homme et sa démarche créatrice, un effort pour instaurer une poésie nouvelle. Plus tard, ses rencontres avec les peintres du mouvement expressionniste abstrait à New-York et l'épanouissement de l'abstraction lyrique à Paris, le confirmeront dans cette opinion.

Pour la première fois dans notre histoire picturale, nous étions à l'heure des grands courants artistiques du monde occidental. Mais Paul-Émile Borduas poursuivait son œuvre en solitaire.



Autoportrait, 1929.
Huile sur toile; 22 x 16 cm.
Coll. Musée des Beaux-Arts du Canada.

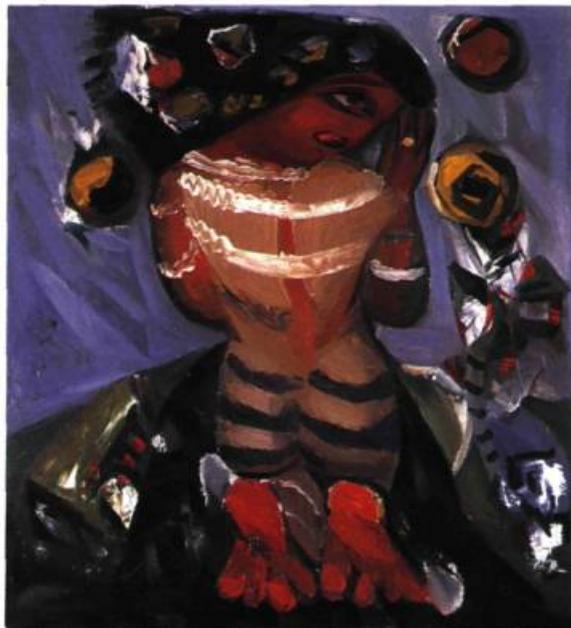
Les guerres mondiales avaient internationalisé les problèmes économiques, politiques et socio-culturels. La première avait donné naissance à Dada, puis au Surréalisme. La seconde, qui avait aboli toutes les frontières du raisonnable, ravivait le recours aux forces poétiques pour la restauration d'une sensibilité dont la spontanéité enfantine proposait un modèle. Borduas s'en inspirait. Un soir que nous regardions ensemble des dessins d'enfants, il me dit: «Il faudrait en arriver à peindre comme ça». Bien sûr, il ne proposait pas un retour à l'enfance, mais à une générosité semblable, à une très grande disponibilité, à une créativité sans cesse renouvelée. «La spontanéité est le signe de la générosité», écrit-il. C'est aussi, pour lui, le sens de l'aventure qui ne saurait se vivre d'une façon rationnelle.

En étudiant des œuvres de Matisse, avec ses élèves de l'École du Meuble, il fera cette réflexion: «Un peintre gêné par la crainte de décevoir des admirateurs est un peintre qui organisera le pillage de ses dons»⁴. Il y voit une «mise en garde très grave». Il faut rendre à Borduas cette justice que ce ne fut jamais son cas. Au contraire, il procédait par *ruptures*, il avançait en niant ce qui, dans ses tableaux précédents, pouvait apparaître comme des séductions, comme des *découvertes* intangibles. Il passe donc rapidement du paysage abstrait, comme dans ce petit tableau de 1946 intitulé justement *Paysage*, pour délaisser les *objets* et passer à travers une série d'étapes intermédiaires à *La Magie des signes* (aquarelle sur papier, 1954), que l'on pourrait appeler sa période tachiste. Puis, le peintre salue à sa manière l'*Action Painting* de New-York: il en fait du Borduas. Enfin, à Paris, c'est l'élaboration de sa peinture *cosmique* aux structures noires et blanches dont la luminosité est obtenue par une modulation de la pâte. Désormais, toutes ses toiles seront *Sans titre*. C'est le règne d'une plastique *indicible*.

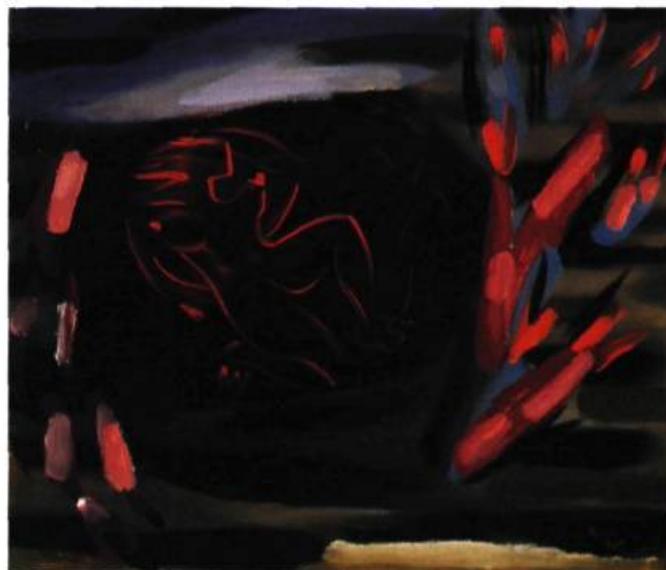
Tous les rapprochements faits avec les divers mouvements contemporains ne sont que des approximations. A Paris, il admet qu'il est loin de l'automatisme. Quant à moi, je demeure convaincu que ce creuset a permis la genèse de son œuvre en déterminant son attitude d'«expectation», comme il dit, à laquelle il est demeuré fidèle jusqu'à la fin. *L'Étoile noire* (1957), qui appartient au Musée des Beaux-Arts, est un bon exemple de ce processus d'épuration, de décantation, qui va vers le positif-négatif pour en arriver au tableau presque noir dont la lumière ne filtre que par des interstices.

L'expérience n'ira pas plus loin. Pour Borduas, en 1960, c'est la nuit. ■

1. Claude Gauvreau, *Borduas – Refus global & Projections libérantes*. Montréal, Parti pris (Coll. *Projections libérantes*), 1977. P. 152.
2. Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, dans *Refus global & Projections libérantes*. Montréal, Parti pris, 1977. P. 53-54.
3. Paul-Émile Borduas, *Commentaires sur des mots courants*, dans *Borduas et les automatistes Montréal, 1942-1955*. Catalogue des Musées d'état du Québec, Ministère des Affaires Culturelles (Éditeur Officiel du Québec), 1971. P. 108-109.
4. Paul-Émile Borduas, dans *Projections libérantes*, op. cit., P. 70.



La Fustigée, 1941-46.
Huile sur toile; 70,7 x 63,5 cm.
Coll. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
(Phot. Marilyn Aitken)



L'Île enchantée, 1945.
Huile sur toile; 45,1 x 54,1 cm.
Coll. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
(Phot. Brian Merrett)