Document généré le 24 avr. 2024 20:04

Vie des arts

Vie des arts

Automatisme et histoire

Jean Éthier-Blais

Numéro 65, hiver 1971–1972

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57935ac

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

Éthier-Blais, J. (1971). Automatisme et histoire. *Vie des arts*, (65), 12–15.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1971

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Devant l'entrée de l'Exposition du Grand-Palais. De gauche à droite : Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Bruno Cormier, Henri Barras et Henry Galy-Carles, Fernand Leduc, et Raynold Arnould. (Phot. André Morain, Paris)

automatisme et histoire

par Jean ETHIER-BLAIS

Les parisiens ont découvert cet automne Borduas et les « automatistes » québécois. Ils ont accueilli avec enthousiasme une rétrospective de leurs œuvres présentées au Grand Palais comme en témoigne la presse.

« Il y a là, quelques peintures de Borduas et de Riopelle qui vaudraient, même en l'absence d'un si cohérent contexte le déplacement. » (Le Monde, 13 octobre 1971)

« Si l'on considère l'activité artistique internationale, on s'aperçoit que le premier groupe abstrait lyrique au monde n'est ni parisien, ni new-yorkais, mais québécois. » (L'Art vivant, octobre 1971)

« Quant à l'œuvre, austère, rigoureuse et allègre à la fois, elle apparaît comme l'une des plus importantes du milieu du siècle. » (L'Art vivant, octobre 1971) B.L.

EXPOSITION AU GRAND PALAIS À PARIS, DU 5 OCTOBRE AU 14 NOVEMBRE ET AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, À MONTRÉAL, DU 2 DÉCEMBRE AU 16 JANVIER 1972.

C'est, comme beaucoup d'autres mouvements de pensée au Québec, de la guerre qu'est né l'Automatisme, sous sa forme montréalaise. Qui n'a pas connu Montréal, de 1945 à 1950, ne saurait imaginer ce que, pour certains Canadiens Français, cette ville offrait alors d'espoirs en constant renouveau. L'action si particulière d'Hertel et de son groupe littéraire s'y était, depuis que l'auteur de *Strophes et catastrophes* avait quitté l'ordre des Jésuites, fait sentir partout. Hertel apportait la nouveauté des découvertes intellectuelles et le piquant d'un prêtre qui d'une part, rejetait la poésie romantique au profit de Claudel et d'autre part, faisait fi des oukases du Père Doncœur, dont la doctrine animait la *Relève* et la *Nouvelle Relève*. A la même époque, Gabrielle Roy préparait *Bonheur d'occasion*. La misère de l'esprit, morale, physique, était là, bien visible. Il s'agissait de lui donner un sens. Or, mises à part quelques exceptions comme l'était devenu Hertel (du reste lui-même être d'exception), la bourgeoisie québécoise avait pris l'habitude d'accepter l'inévitable, qui mieux est, de s'accommoder de lui. Cet inévitable s'était appelé Godbout et Duplessis, après avoir été Taschereau. L'Automatisme est né à Montréal parce que c'était la seule ville au Québec qui pût se permettre de nourrir un ferment; la seule ville assez puissante en soi pour tenter la chance suprême et d'assimiler les horreurs de la guerre et de les transmuer. Lorsque Borduas et ses amis, dans *Refus global*, rappellent avec nostalgie le souvenir des Canadiens Français qui ont trouvé à Paris leur raison d'être, ils soulignent l'importance de ce ferment parmi nous. La société montréalaise, sous sa passivité apparente, était en réalité assez mouvante pour s'offrir le luxe d'avoir, dans son ensemble, à la fois bonne et mauvaise conscience. C'est d'elle qu'est né l'Automatisme.

Tout, à cette époque, repose sur la notion de confrontation. La peinture, en dernière analyse, n'aura été qu'un prétexte, vite transcendé. S'agit-il d'un conflit de générations?

Une vue de l'exposition dans les Galeries du Grand-Palais, à Paris, tenue du 5 octobre au 14 novembre 1971. (Phot. André Morain, Paris)

Oui et non; les disciples de Borduas étaient jeunes, mais Borduas, Marcel Parizeau, Maurice Gagnon, Hertel ne l'étaient plus qu'à demi. Au sein de la Société d'Art Contemporain, les bonnes volontés abondaient, depuis celle de John Lyman jusqu'à celles de Robert Élie et de Louise Gadbois; le besoin de changement se faisait sentir à tous les paliers d'action intellectuelle. De New York filtraient des idées nouvelles; Hertel connaissait et admirait Fernand Léger; la collection de tableaux de Louis Rougier avait permis aux jeunes peintres montréalais, en pleine guerre, de prendre conscience de visu de l'éventail des tendances modernes. Pellan enfin, ramène de Paris, avec l'invention et l'imagination totales, une technique; sa virtuosité représente, à elle seule, dans le contexte, une extraordinaire ouverture sur l'univers des formes. Le Québec se tourne donc, sans le savoir mais en le devinant presque, vers l'Amérique et l'Europe. La diversité des approches symbolise et prépare l'éclatement de la fin des années quarante. Ce mouvement de la sensibilité est coiffé par la certitude fondamentale qu'ont Borduas et ses amis (comme tous les Canadiens Français) de s'insérer dans un devenir historique qui leur est propre. Ils ne rejettent le passé canadien-français que dans la mesure où ils se conçoivent comme ses héritiers et ses transformateurs. Avant de le nier, ils affirment leur droit à le posséder tout entier.

C'est ce sentiment d'appartenance qui explique que l'École automatiste, dans *Refus global*, s'oriente avec tant d'insistance et de passion vers le Moyen Age. L'histoire retiendra, je le crois, que l'Automatisme montréalais, tout en assumant

pleinement son rôle esthétique, aura d'abord été un moment historique nécessaire. Ni Borduas ni ses amis n'ont pratiqué l'essentiel du message automatiste de Breton; mais lui-même, le Pape, quel usage a-t-il fait de sa doctrine? Dans quelle mesure s'adapte-t-elle à l'expérience picturale? Que signifie le va-et-vient psychologique de Breton dans ses rapports avec le non-figuratif? Plus précisément, comment un esprit structuré d'une façon aussi classique que le sien, amoureux des formes grammaticales, sensible surtout aux glissements imperceptibles du langage, aurait-il pu s'abandonner entièrement, ne fut-ce qu'un instant, au don total qu'exige l'automatisme? Il en va de même chez Borduas, qui ne retient de l'automatisme que l'initiation gestuelle, prétexte à une réflexion spontanée. Spontanéité, retour à l'esprit d'enfance, méditation sur les données premières de la toile à peine peinte, reprise des éléments instinctifs, tout automatisme assimilé, telle est la démarche de Borduas. Il y eut chez lui, comme chez Claude Gauvreau (son disciple le plus cher et ultime), deux aspects, le pictural et l'historique. La tradition bretonienne se retrouve ici. Pour Borduas et les signataires de *Refus global*, dès qu'on analyse ce texte dans son objectivité de document écrit, donc historique (l'objectivité relevant de l'acceptation des contigences événementielles), l'esthétique débouchait sur la transformation en profondeur de l'univers. Refus de la guerre totale, refus d'un monde sans amour, refus du veau d'or religieux, refus des attitudes anti-culturelles, refus surtout de la triste sclérose de la société québécoise. Cette prise de position à la fois culturelle dans son principe et politique dans son application rattache l'automatisme québécois, dans sa définition dynamique même, au grand courant surréaliste. Il ne relève d'ailleurs de lui que par cela. La position personnelle ambivalente de Borduas à l'endroit de Breton se retrouve ainsi au niveau de l'idéologie esthétique. C'est le théâtre de Claude Gauvreau qui

Marcelle FERRON (1924-)
Yba, 1947.
Huile sur carton;
12 po. sur 16 (30,5 x 40,7 cm.).
Collection de l'artiste.
(Phot. Office du Film du Québec)

Pierre GAUVREAU (1922)
Sans titre, 1944.
Huile sur masonite;
20 po. sur 25¾ (50,8 x 65,4 cm.).
Collection Annick et Martin Gauvreau.
(Phot. Office du Film du Québec)

Jean-Paul MOUSSEAU (1927-)
Bataille moyenâgeuse, 1948.
Gouache sur carton;
28 po. sur 43½ (71,1 x 110,5 cm.).
Collection de l'artiste.
(Phot. Office du Film du Québec)

se rapproche le plus de l'automatisme surréaliste; expérience, significativement, littéraire, non picturale. A la suite de «l'épopée automatiste» montréalaise, on peut se demander si l'automatisme sous sa forme directe, avec ses aboutissants psychologiques, est possible dans l'univers aux dimensions réduites du tableau. Il y a un rapport direct entre la notion d'automatisme et celle d'infini. L'art, lui, repose sur les idées de concentration et d'allégement. Borduas et ses amis, à l'intérieur d'une dynamique historique précise, ont voulu redonner, par l'art, un sens à la vie de tous. Ils ont ajouté à nos valeurs cette valeur suprême qui relève à la fois de l'ordre des choses et de la beauté des formes. Cela, au Québec, nous l'appelons Automatisme. A la lumière de l'Histoire, conservons-en volontiers le sens.

English Translation, p. 89

Paul-Émile BORDUAS (1905-1960)
Sous le vent de l'île, 1948.
Huile sur toile;
45 po. sur 58 (114,3 x 147,3 cm.).
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

Les Automatistes
Montréal 1942-1955

Marcel BARBEAU
Paul-Émile BORDUAS
Marcelle FERRON
Pierre GAUVREAU
Fernand LEDUC
Jean-Paul MOUSSEAU
Jean-Paul RIOPELLE