

Borduas et Breton

Jean Éthier-Blais

Volume 4, Number 4, 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036345ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036345ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Éthier-Blais, J. (1968). Borduas et Breton. *Études françaises*, 4(4), 369–382.
<https://doi.org/10.7202/036345ar>

BORDUAS ET BRETON

C'est une question d'influences qui se pose ici. Deux hommes, en face l'un de l'autre; André Breton et Paul-Émile Borduas: un poète et un peintre; tous deux écrivains, tous deux en proie à des problèmes intérieurs qui se répondent; tous deux chefs de file et se concevant comme tels; natures impérieuses qui s'affrontent au cours d'un dialogue secret où l'un sera le maître et l'autre, pour des fins bien à lui, le disciple attentif surtout à prendre son bien partout où il le trouvera. Les affinités s'arrêtent-elles là ? Que non pas. C'est en 1938 que Paul Borduas lira le *Château étoilé* de Breton, qui exercera sur lui, et donc sur nous, une influence décisive; lecture qui l'amènera à définir ses positions religieuses, sociales, esthétiques. L'affinité essentielle sera celle du vide qui appelle le plein. Il suffit de lire, un peu dans l'esprit de Borduas, *Château étoilé*, pour qu'une première constatation se dégage sur-le-champ: celle de la puissance d'affirmation d'André Breton. Ce n'est pas de lui surtout qu'il s'agira ici, tant que de Borduas. Mon propos est de faire ressortir les modalités d'expression de soi de Borduas, de le saisir à un instant de sa vie où sa subjectivité, dans un contexte historique, se transforme pour la première fois en objectivité créatrice. Et Breton est à l'origine de cette catalyse. Il se dresse donc dans le paysage borduasien comme une sorte de dieu tutélaire et de frère mythique, immobile en apparence et riche, dans la réalité, de mille remous, que Borduas, comme un sourcier qu'anime la nécessité intérieure, capte et transforme en sa pensée propre. Selon un schéma excessivement simple (et partant fort classique) je placerai donc ces deux hommes en tête à tête, à une date bien précise, qui est 1938, pour tenter de voir dans quelle mesure Breton a été l'instrument de la transformation de Borduas en ce chercheur d'absolu que, dans l'évolution de

la peinture, il est devenu. Il aura assimilé, à l'intérieur de son mode personnel de recherche, le pouvoir d'affirmation de Breton. Le résultat, c'est son œuvre.

En 1938, deux événements importants préfigurent dans la vie de Paul Borduas le choc de sa rencontre avec Breton ; d'abord, Borduas fait la connaissance de John Lyman, peintre sérieux et mélancolique, maître du dessin souple et acéré, homme aux yeux de lynx et à l'intelligence subtile, qui a laissé un journal riche en anecdotes de toutes sortes sur ses contemporains, et en particulier sur Borduas. Lyman avait fortement subi, au début du siècle, l'influence de Matisse, qui s'intéressa à lui. On trouve du reste dans ses toiles cette finesse dans l'aération et le linéaire qui caractérisent la peinture de Matisse. Pour tout dire, Lyman était un homme à l'esprit précis d'une part et d'autre part fortement influencé par les recherches contemporaines dans l'art de peindre, ces recherches dans l'ordre plastique dont Paris était le centre. Resté lui-même figuratif, Lyman souhaitait rajeunir l'art, et singulièrement la peinture, à Montréal. Borduas, nommé professeur à l'École du Meuble, le rencontre en 1938 et Lyman devient en quelque sorte un confident. Deuxième événement : Borduas commence à lire les écrivains français contemporains d'une certaine lignée. Il sent qu'il y a des zones obscures dans son âme qu'il s'agira plus tard, pour lui, d'exprimer. Lyman raconte qu'il a assisté à la découverte par Borduas des surréalistes qui l'amènent à celle de Lautréamont et de Sade¹. Borduas est à un tournant de sa vie ; cet être fruste se rend compte qu'il y a, d'une certaine manière, deux hommes en lui : un peintre et un écrivain

1. *Catalogue de l'Exposition « Paul-Émile Borduas 1905-1960 »*, préface de Evan H. Turner, texte de présentation de Guy Viau, Montréal, 1965, p. 40. C'est en janvier 1938 que John Lyman fonde la *Contemporary Arts Society*, dont Borduas sera membre jusqu'en 1948. Le catalogue Turner-Viau, et en particulier la chronologie de la vie et des œuvres de Borduas, est un modèle du genre. La correspondance de Borduas y est largement utilisée. On remarquera que je fais souvent appel, dans cet article, à la correspondance de Borduas avec M. Claude Gauvreau. Elle est sans doute unique dans notre littérature et l'homme s'y dévoile avec courage et passion. M. Claude Gauvreau, toujours généreux, m'a communiqué ces lettres ; ma reconnaissance lui est acquise.

et que l'un ne s'épanouira jamais sans l'autre. Attirance fatale de l'écriture, qui correspond à ce que Breton appelle le modèle intérieur. « L'œuvre plastique, écrit-il, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas. »² Ce modèle intérieur, chez Borduas, est à la fois littéraire et pictural. Ce qu'il recherche chez les écrivains, c'est le témoignage d'une aventure de l'âme et de l'esprit, et une méthode sûre d'exorcisme des forces du hasard qui sont en lui. Que souhaite-t-il, sinon d'épuiser l'existence et la mort³ ? Cette ambivalence l'amène nécessairement à s'enthousiasmer devant des procédés d'écriture dont il pense qu'ils sont la matière même de la pensée, pourvu qu'ils correspondent à un besoin profond de son âme du moment. Et dans cette optique, John Lyman a raison d'écrire que Borduas « étudiait naïvement Du Bos, Lautréamont et Sade sans avoir aucune vue d'ensemble sur le mouvement depuis Jean-Jacques »⁴. Il n'en reste pas moins que nous sommes en présence d'un choc qui préfigure une prise de conscience et un changement d'orientation. Et puis, en dernier lieu, Breton. C'est François Hertel qui incite Borduas à lire Breton ; il lui recommande la lecture de *Château étoilé* qui se trouve à la bibliothèque de l'École du Meuble. Ce texte avait paru dans *le Minotaure* du 15 juin 1936. C'est donc un peu le hasard qui joue ici, ce hasard dont Breton dit qu'il est « la forme sous laquelle se manifeste la nécessité extérieure lorsqu'elle se fraie un chemin dans l'inconscient humain »⁵. Borduas lit et se reconnaît dans ce texte : c'est, écrira-t-il, « le penseur

2. André Breton, *le Château étoilé*, dans *le Minotaure*, Paris, 15 juin 1936, p. 35. Trois « puissances » se retrouveront à l'origine de ce souci créateur : a) le hasard objectif ; b) les restes optiques ; et c) l'image-devinette. L'automatisme de Borduas est là.

3. A. Claude Gauvreau, 25 novembre 1955 : « J'ignore tout de la vie si je crois tout connaître de la mort. J'ai été mort des millénaires sans une sensation. N'est-ce pas assez pour tout savoir d'elle ? » Et, au même, le 22 décembre 1956 : « C'est tout l'univers que j'ai besoin de saisir. »

4. John Lyman, *Journal* (inédit).

5. André Breton, *op. cit.*, p. 43.

Breton, à mes yeux, toujours d'accord avec l'expérience personnelle »⁶. Il ajoute qu'il s'agit là d'un choix définitif. Choix qui naît de la fraternité des thèmes, qui sont l'avenir de l'amour, la valeur de l'écriture automatique à un certain niveau de transcendance, le sentiment d'une présence absolue qui donne naissance au délire, la lutte contre ce que Breton appelle dans *Château étoilé* la stupidité, l'hypocrisie, la routine, enfin, le thème si important chez Borduas, de l'enfance. Je ne crois pas que ce soient ces thèmes eux-mêmes qui aient dans l'immédiat, agi sur Borduas ; mais bien leur présence, ensemble, dans un seul texte, écrit deux ans auparavant, donc jouissant de la qualité de contemporanéité ; c'est l'aspect pour ainsi dire, *résumé* de sa propre pensée, qu'il retrouve chez un disciple de Lautréamont, qui le frappe. Il écrira plus tard que Breton lui a donné le goût du risque, goût qui ne l'a pas quitté. On retrouve, enfin, dans ce texte si important pour nous, la notion de « volonté désespérée » dont Borduas, tout au long de sa vie, fera son leitmotiv. Dans la bibliothèque de l'École du Meuble, il s'agit donc d'une rencontre, mais aussi d'une révélation globale, d'une reconnaissance, d'une extase.

Mais quel est-il, ce Borduas que hante l'étendue de ses moyens d'expression ? Il est un homme d'influences, et celle de Breton s'ajoute à d'autres, tout aussi marquantes dans le début de sa vie. On a beaucoup écrit sur lui, mais il s'agit toujours de rapides études d'ensemble, ou de souvenirs. Robert Élie seul, a tenté de cerner l'homme et l'œuvre ; mais hélas ! son petit livre, paru du vivant de Borduas, n'apporte, lui aussi, que trop d'éléments subjectifs. Paul-Émile Borduas est né à Saint-Hilaire, le 1^{er} novembre 1905, d'un père menuisier et ferronnier. Dès 1912 se manifestent ses dons de peintre et de dessinateur. Une grande ombre dans le village de Saint-Hilaire, à tous égards haut-lieu de l'esprit, témoin des batailles de 1837, qui s'étend sur les bords du Richelieu, sous ce volcan éteint qui porte le même nom de saint. Barrès parle des lieux

6. A Claude Gauvreau, 25 septembre 1954.

où souffle l'esprit; Saint-Hilaire est l'un d'eux, de par sa nature même. Cette grande ombre qui domine la vie du village, est celle d'Ozias Leduc, personnage central et inconnu de la vie intellectuelle et spirituelle du Canada français. C'est le type même du mage, du penseur, du poète. Peintre religieux, Ozias Leduc a redonné à ce genre la valeur qu'il avait perdue au Québec à la suite de l'invasion, à la fin du XIX^e siècle, des monstres italiens édulcorés que l'on retrouve partout dans nos églises. La peinture de Leduc est environnée de mystère. Borduas dira de lui: « ... j'ai été séduit par sa simplicité, par son extrême retenue et davantage encore peut-être, par la vivacité comme anguille sous roche de son esprit »⁷. Peintre à la recherche de la poésie, Ozias Leduc ne sacrifie pas au goût du jour, qui est mauvais; dans ses églises, celle de Saint-Hilaire comme dans la cathédrale de Sherbrooke, il cherche à exprimer ce qui est en lui, avec cette simplicité qui le caractérisa toujours. Son œuvre, écrira Borduas, est faite d'amour et de rêve. Ses paysages sont parfois léonardesques, qui reproduisent la nature canadienne de nos froids hivers, en mouvement, chutes de glace verdâtre, sapins bleus qui se penchent, mélancoliques, au bord du gouffre, et un ciel immatériel qui passe dans le lointain⁸. Borduas lui aussi, à la fin de sa vie, s'attachera à trouver le secret métaphysique du paysage canadien et la transcendance évanescence des dernières toiles d'Ozias Leduc a comme pendant logique, comme inéluctable suite, l'aridité des grands espaces blancs, parsemés de taches sombres, où se retrouve le Borduas dernière manière. Borduas pourra écrire, en 1953: « ... étrange pour quelques-uns d'entendre que je suis resté fidèle à l'essentiel de ces premières impressions. J'en suis convaincu, toutes les admirations picturales subséquentes ont dû s'accorder avec elles ». Rien en réalité de surprenant à ceci puisque jusqu'à l'âge d'environ quinze ans, les seules toiles qu'il fut donné à Borduas de voir furent celles d'Ozias

7. Cité par Guy Viau, *op. cit.*, p. 42, extrait de *Canadian Art*, vol. 10, n° 4, 1953.

8. Voir en particulier le *Paysage d'hiver* d'Ozias Leduc, Galerie nationale du Canada, Ottawa.

Leduc à l'église de Saint-Hilaire; unique source, dira-t-il, de poésie picturale. Deux aspects caractérisent l'œuvre de Leduc: la recherche du secret maléfique des choses et l'imprévu. Mais il faut que cet imprévu ait une âme. Nous sommes au centre d'un univers spirituel qui se sait avant tout spiritualisé et se veut tel. C'est vers 1920 que Leduc remarque la présence et le talent de Borduas, qui est « dans une phase de douloureuses inquiétudes sur l'avenir ». Le peintre voit quelques dessins, quelques aquarelles de l'enfant. Il l'amène travailler avec lui à Sherbrooke, où il a entrepris de décorer la chapelle de l'Évêché. Borduas apprend de lui l'amour du travail; il aura longtemps l'âme d'un disciple: « Très follement, des années longues, dans l'enthousiasme et l'ignorance, j'ai tenté de le rejoindre dans sa trop belle peinture. Ombres chaudes, douces lumières craignant le plus petit écart. »⁹

C'est Ozias Leduc qui fera de Borduas un peintre; grâce à lui, il apprend son métier, se rend à Paris en 1928. Il y étudie avec Maurice Denis et Georges Desvallières à l'École des Arts sacrés. Ozias Leduc et M^{re} Olivier Mauraull, qui sera plus tard recteur de l'Université de Montréal, paient ses études. Mais Borduas, délaissant les idées édifiantes de Maurice Denis et les messages religieux de Desvallières, se tournera du côté de Renoir et surtout de Pascin¹⁰. « C'est à Paris, devant un Renoir, écrit Guy Viau,

9. Borduas, dans *Canadian Art*, vol. 10, n° 4, 1953. Les rapports de Borduas et d'Ozias Leduc n'ont pas encore fait l'objet d'une étude d'ensemble. Partout, dans son œuvre écrite comme dans sa correspondance, Borduas revient à cet archétype de son enfance. Ainsi, dans une lettre du 12 novembre 1957, datée de Paris, à Claude Gauvreau, il écrit: « Pourtant, que de changements depuis cinq ou six ans ! Notre cher M. Leduc n'est plus. J'ai aussi perdu ma mère. De bons amis sont devenus haineux. Des femmes acquises ont passé. Des multitudes d'horizons ont chaviré... » On voit la gradation dans les sentiments et ce que Breton écrit dans le *Château étoilé* au sujet de la conversation Hamlet-Polonius peut avec justesse s'appliquer ici. M. Guy Viau connaît parfaitement la vie et l'œuvre d'Ozias Leduc. Souhaitons qu'il nous livre bientôt le fruit de ses recherches. Personnalité énigmatique et chaleureuse à la fois, Leduc fut peintre, poète, philosophe et mage. Le dix-neuvième siècle québécois est plein de ces personnages secrets, oubliés au profit d'hommes politiques et de pamphlétaires, mais qui, peu à peu, reprennent leur vraie place dans la lumière.

10. *Catalogue de l'Exposition « Paul-Émile Borduas 1905-1960 »*, p. 43.

que Borduas éprouva, pour la première fois, le mécanisme de la création artistique. Dès lors, son souci fut de retrouver dans ses toiles, de « refaire » la matière qui avait provoqué le choc. » C'est désormais, et jusqu'à sa rencontre avec Breton, cette « pure sensibilité de la matière »¹¹ que recherchera Borduas. Il rentre au Canada en 1930, travaille de nouveau aux côtés de Leduc, enseigne le dessin au Collège André-Grasset, puis, en 1937, est nommé professeur à l'École du Meuble de Montréal. C'est dans ce milieu nouveau que se jouera la partie.

La rencontre Borduas-Breton n'a aucun sens si l'on fait abstraction de la maïeutique hertélienne. Il est impossible de trop souligner l'importance de l'action psychologique et intellectuelle de François Hertel au Québec de 1934 à 1945. Dès son entrée en scène littéraire, avec la publication des *Voix de mon rêve*, François Hertel joue le rôle d'éveilleur. Son goût naturel le portait vers le chant libre et la peinture abstraite; il est avant tout un expressionniste, un effervescent et les recherches psychanalytiques qui marquèrent après 1945 l'évolution de Borduas ne lui parurent pas toujours sympathiques. Quoi qu'il en soit, en 1938, Hertel fait partie de ce petit noyau d'hommes, écrivains, critiques d'art, architectes, qui s'intéressent à l'évolution de la peinture et qui réagissent avec une rage encore froide contre la stérilité de l'enseignement à l'École des Beaux-Arts et contre l'inertie des pouvoirs publics en matière d'art. N'oublions pas qu'il n'était pas interdit à cette époque d'assimiler ce que l'on appelait la peinture moderne à une forme subtile de dégénérescence de l'esprit et du cœur. Hertel était prêtre, jésuite pour tout dire. Il a toujours adoré briser les tabous. Dès 1936, il se fait le défenseur de la peinture contemporaine, de la littérature d'avant-garde; son grand peintre est Fernand Léger, qui correspond par ses formes massives et asexuées ainsi que par son dynamisme sportif et ouvrier à la conception historique qu'au fond de lui-même se fait Hertel de l'art. Mais ce qui importe, ce n'est pas ce que pense François Hertel

11. *Catalogue de l'Exposition « Paul-Émile Borduas 1905-1960 »*, p. 43.

de la peinture; ce qui importe, c'est de savoir qu'à partir de 1934, il s'érige en défenseur courageux de la peinture abstraite, ainsi qu'en propagandiste éclairé des formes nouvelles d'écriture. Il n'avait peur de rien; qui plus est, il enseignait la curiosité. Borduas a appris de Breton le sens du risque; mais sans Hertel, il n'aurait sans doute jamais ouvert *Maldoror* ou *Château étoilé*. Borduas répondit à la fois à l'appel de François Hertel et à celui que faisait entendre sa nature propre. C'est ce que retracera celui qui deviendra son premier thuriféraire, Maurice Gagnon, amateur et historien de l'art, comme lui professeur à l'École du Meuble.

Cette génération a des aspects tragiques. On ne se rend pas compte aujourd'hui du vide où s'agitaient ces chercheurs de nouveauté et d'absolu. Dans le domaine de la peinture, il n'y avait, pour ainsi dire, rien. Il suffit de savoir que depuis l'exposition désastreuse de John Lyman à Montréal en 1913, la peinture la plus sauvagement académique triomphait partout, et en particulier à Montréal. Comme l'a écrit le professeur Russell Harper (*la Peinture au Canada des origines à nos jours*, p. 365): « La peinture au Canada français était académiquement stérile et ne valait pas grand-chose. » Le seul grand peintre canadien-français, Alfred Pellan, habitait Paris; c'était le désert, sauf à l'École du Meuble, autour de Maurice Gagnon, et dans l'entourage littéraire d'Hertel. Le Groupe des Sept avait tout stéréotypé. La matière était inerte. Un exemple: Pellan, à Paris, admirait Picasso. Le directeur de l'École des Beaux-Arts de Québec supplia Clarence Gagnon de le « ramener au bercail ». Il fallait savoir se taire; Borduas n'apprendra la « valeur » du silence, que dix ans plus tard, lorsqu'il sera chassé de l'École du Meuble, après la publication de *Refus global*. La phalange des pompiers est la plus forte. Et pourtant, Hertel, Gagnon, Borduas et leurs amis pensent, lisent, discutent interminablement. À l'École du Meuble, des élèves, qui deviendront célèbres, s'intéressent, en dehors du circuit des pontes, à la peinture et aux idées dites nouvelles: Riopelle, Mousseau. Il y a donc en face l'un de l'autre, deux groupes, l'un formé d'inconnus

arrivés, qui ont pris toutes les places et qui pavoisent et qui surtout, ont comme souci d'empêcher les peintres de talent de s'exprimer; d'autre part, un petit groupe discipliné, qui se cherche un chef pour protester efficacement et surtout obtenir la liberté de créer sans entraves. On peut dire que Maurice Gagnon et François Hertel sont les directeurs de conscience de ce second groupe, où Borduas figure parmi les hommes de demain. Mais ne nous illusionnons pas; parce qu'aujourd'hui Borduas est un peintre célèbre, qu'il est devenu une sorte de mage, nous avons tendance à nous le représenter sous les traits de la personnalité forte qu'il est devenu plus tard. Il n'en était rien. Hertel raconte que Borduas a été une nuit l'objet d'une illumination. Un jour, petit professeur, obscur « retour d'Europe », il lit *Château étoilé* de Breton et se transforme en lion pendant la nuit. L'anecdote de l'illumination à la fois mystique et surréaliste est intéressante; peut-être est-elle vraie. Ce qui est certain, c'est que de 1934 à 1938, Borduas traversa une période noire de détresse à la fois esthétique et morale. Sa peinture, toute pâteuse et figurative, ne le rendait pas heureux; et pourtant, il ne se sentait pas la force d'abandonner le chemin qu'avait tracé pour lui Ozias Leduc. Tout, au Canada, lui déplaisait. C'est de cette époque que datent ses projets d'exil aux Nouvelles-Hébrides et à Tahiti, qui se soldèrent par des échecs, faute de revenus. Borduas était trop pauvre pour émigrer. Il y avait donc en lui ce bouillonnement de l'esprit, ce besoin de fuir, et aussi cette sécheresse de l'esprit créateur qui lui fit écrire plus tard de ces années stériles: « Sur dix ans de labeur acharné, dix toiles à peine méritent grâce. »¹² On peut donc penser qu'en 1938, lorsque Borduas lit *Château étoilé*, sa personnalité éclate à la suite d'un processus d'accumulation de détresse. Ce n'était pas la première œuvre d'un surréaliste qu'il lisait et la révolte de Lautréamont était sous-jacente dans son esprit. Mais on trouve dans ce texte de Breton des jalons, dont j'ai parlé tout à l'heure,

12. *Catalogue de l'Exposition « Paul-Émile Borduas 1905-1960 »*, p. 26. Voir aussi à ce sujet les commentaires de John Lyman, *ibid.*, p. 40.

et surtout la présence d'une voix affirmative qui répondaient, à cette époque précise, au besoin qu'avait Borduas de se transformer d'outre en outre. Ce fut le coup de foudre, sinon l'illumination.

Dans *Château étoilé*, Breton reprend l'un de ses mythes les plus personnels et les plus profonds : celui de la femme et du château, de la femme et de la révolte. D'abord la médiation féminine, qui est à l'origine de l'amour qui le sous-tend, et qui assure sa durée. Ensuite, la volonté d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel « sans crainte de faire entrer dans le mot « réel » tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel »¹³. Enfin, la notion d'enfance. Breton écrit : « L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas encore tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal. »¹⁴ Par ailleurs, un critère de la valeur absolue d'une œuvre, l'incompréhension du public : « Les violentes réactions auxquelles les représentations [de *l'Âge d'or*] à Paris ont donné lieu n'ont pu que fortifier en moi, écrit Breton, la conscience de son incomparable valeur. »¹⁵ Ces affirmations rejoignent sensiblement, en 1938, la pensée de Borduas. Lui aussi est soumis, et avec quelle intensité ! au dualisme du bien et du mal ; il luttera toute sa vie contre lui, à la recherche de la pureté initiale. Ses toiles se dirigeront lentement, mais à coup sûr l'une après l'autre, vers la pureté édénique que symbolisera chez-lui la blancheur de l'hiver canadien¹⁶. Maurice Gagnon dira déjà d'elles, en 1942, quatre ans après *Château étoilé* : « Cette harmonie intérieure dont les résonances ont la beauté abrupte, austère, magnifique, d'un mystère universel, de l'univers avant qu'il n'eût péché. »¹⁷ Et le château ne représente-t-il pas précisément, lui aussi, cet idéal inacces-

13. André Breton, *op. cit.*, p. 27. « La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. » (*Ibid.*, p. 33).

14. *Ibid.*, p. 29.

15. *Ibid.*, p. 29.

16. Cf. Jean Ethier-Blais, « Epilogue et méditation », *Liberté*, vol. 4, n° 22, avril 1962, p. 252-263.

17. Maurice Gagnon, dans *Amérique française*, vol. 1, n° 6, mai 1942, p. 10-13.

sible ? Et n'est-il pas le résultat d'une liberté intérieure acceptée, qui permet à l'artiste de se livrer tout entier, lui et ses songes, sans qu'il soit besoin de faire intervenir la volonté de dire un certain quelque chose et pas un autre¹⁸. C'est ce que Paul Dumas appelle « attendre dorénavant son inspiration de la dictée automatique de son subconscient »¹⁹.

Borduas, nous le savons, vivait dans le monde de l'expression et l'écriture, pour lui, représentait (à juste titre, à mon avis) le moyen d'expression le plus parfait et le plus sûr ; je devrais dire, *la forme explicative* la plus parfaite et la plus sûre puisque son mode d'expression à lui était la peinture. Il est certain, par ailleurs, qu'il fut profondément marqué par le style d'André Breton ; de nouveau, ici, nous sommes en présence d'affinités électives. Borduas, comme Breton, donna dans le baroque et les surcharges syntaxiques ; comme lui, il eut tendance à sombrer dans la mer des Sargasses du vocabulaire sociologique et freudien ; on retrouve chez lui, comme chez Breton, la panoplie des expressions toutes faites qui donnent déjà leur âge à ces textes. Par exemple, Breton parlera dans le *Château étoilé* de la « pierre incandescente de l'inconscient sexuel »²⁰ ; nous retrouverons plus tard cette notion chère à Mallarmé tout autant qu'à Breton dans la célèbre *Femme au bijou* de Borduas, où une femme masquée assise et heureuse est tout entière dominée par la contemplation assouvie de l'énorme diamant qui brille en son giron. En sorte que jusqu'au jour où il plongera dans la pure abstraction (et il faudra donc attendre environ quinze ans) l'œuvre de Borduas se situera dans le prolongement de la pensée de Breton ; la femme s'y trouvera toujours seule et belle, dans une sorte de liberté intellectuelle et affective qui lui sert à rompre ses liens avec la matière terrestre. Car la femme adorée du *Château étoilé* joue le rôle d'initiatrice

18. André Breton, *le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 203.

19. Paul Dumas, « Borduas », dans *Amérique française*, juin-juillet 1946, p. 39-40.

20. André Breton, *le Château étoilé*, p. 39. Cette pierre, qu'est-elle sinon la « pierre philosophale » sur laquelle s'élèvera le château étoilé ?

et de médium parfait, dans la mesure où elle s'éloigne de la matière et retrouve l'esprit. Breton, du reste, reprendra ce thème mélusinien, dans *Arcane 17*, où la nature édénique sera précisément celle qui inspire Borduas, c'est-à-dire, la terre du Québec²¹. Borduas intellectualisera et raréfiera la femme, dans une optique qui relève de celle du Breton de 1936. *Le Portrait de M^{me} G* est de la même époque ; la femme y prend la même pose que celle au bijou, avec cet air vaguement interrogateur et ironique qui ajoute au mystère de la médiation. Je ne retiendrai, enfin, que *Viol aux confins de la matière*, dont le titre ouvertement surréaliste en apparence, recèle dans la réalité, et de par l'union de la matière et du viol, une portée alchimique venue en droite ligne du *Château étoilé* et que l'on retrouvera, encore plus évidente, dans *Arcane 17*. Borduas commentateur de Breton, mais selon ses virtualités personnelles. Son monde d'enfance est fait de cavales qui surgissent de l'enfer, ou de poissons rouges aux arêtes apparentes, immobilisés ; le cheval dans le rêve abstrait du galop ; le poisson pour ainsi dire collé au bocal, translucide, cherche à se fondre dans une quelconque stratification. C'est que les thèmes psychologiques et affectifs de Breton, tout comme son automatisme (dont Borduas, plus tard, fera le centre de sa technique) sont *dynamiques* chez l'écrivain, ce qui lui permettra d'évoluer à l'intérieur de sa dialectique propre, qui est celle du langage ; alors que chez Borduas, qui est, ne l'oublions pas, un peintre (et malgré sa tendance à devenir un peintre « littéraire ») ces mêmes thèmes se traduisent par des prises de position devant la toile. En sorte que ce qui est dynamique dans l'univers littéraire de Breton se transforme en statisme dans celui, pictural, de Borduas. Je m'empresse d'ajouter : statisme tout apparent. Car ce statisme, (s'il se traduit d'abord par l'immobilité du sujet représenté) évolue rapidement vers la concentration de la matière à l'intérieur d'un seul bloc sur la toile. Et peu à peu apparaissent ces carrelages mouvants, qui

21. Voir l'analyse de Michel Beaujour, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, vol. 3, n° 2, mai 1967, p. 215-233.

sont au cours des années quarante, la marque propre de Borduas, sorte de déroulement immobile de la matière sur la toile qui, au cours de recherches sur la notion d'espace, s'éloignent à jamais de la figuration. Sommes-nous en face d'une description de l'intérieur de la matière ? Peut-être. Rappelons-nous que *Château étoilé*, à l'ombre des analyses freudiennes et marxistes dont Breton fut toujours si friand, est aussi une tentative de description de l'intérieur d'un paysage. Ici, Borduas et Breton se rejoignent, l'un libérant l'autre ; mais Borduas explique Breton et lui donne une dimension nouvelle parce que vécue en dehors du mensonge. C'est pourquoi il pourra écrire plus tard, en 1947, à Riopelle, à Paris :

J'éprouve beaucoup de plaisir à vous savoir en relation avec Breton. Depuis toujours, je le considère comme le plus honnête des hommes ... Je ne soupçonne personne d'être plus près de nous comprendre, nous les Automatistes, que Breton. C'est à lui que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête. Mais il y a aussi beaucoup de désordres et ces désordres ne s'accordent peut-être pas avec les siens.²²

Évidemment, plus tard, à la suite de son séjour à New York, de sa découverte de Pollock, Borduas s'éloigne de Breton, de sa conception de la vie, de son dualisme femme-matière, péché-vertu, langage-chiffre. Cette évolution fera partie d'un rejet des valeurs civilisatrices françaises, rejet qui amènera Borduas à douter même de la survie du domaine français. Il écrira, en 1958, deux ans avant sa mort, de Paris : « Il n'y a plus d'avenir français possible nulle part au monde. Il y aura un avenir américain ou russe. Pour moi, les jeux sont faits. »²³

Mais en 1938, les jeux sont loin d'être faits lorsque Borduas rencontre Breton sur sa route. Au cours de cet exposé, j'ai tenté de souligner le sens de cette rencontre. Voilà un peintre figuratif de trente ans, qui a découvert la peinture grâce à l'influence d'un vieux maître spiritualiste dont l'esthétique relevait d'Odilon Redon ; un jeune

22. A Jean-Paul Riopelle, 21 février 1947.

23. *Situations*, n° 2, mars-avril 1961.

peintre qui sentait vibrer en lui la possibilité d'autre chose. Il est amené à lire les œuvres d'un poète surréaliste, que son milieu rejette et traite de damné, par un jésuite éveilleur des esprits. Il lit un vaste poème en prose, sans signification autre que personnelle, mais où les qualités et les défauts de l'auteur s'affichent : superbe et violence du don d'affirmation, échelonnement des diptyques freudiens et cabalistiques, triomphe de la révolte et de la *Weltanschauung* personnelle. Tout ceci correspond à ce que le jeune peintre sent bouillonner en lui et qu'il pressent dépasser plus tard. « Illumination, largesse » — dit Valéry. C'est ce qui se produit dans le cas de Borduas et de Breton. Un grand poète répond, par-delà les mers et les mœurs, à l'appel encore muet d'un grand peintre et l'amène à assimiler d'un trait son passé pour se projeter (et nous avec lui ; ainsi l'a voulu l'Histoire) dans l'avenir. Cet avenir dont Borduas écrira en 1944 : « L'avenir reste entier, inconnu. Il ne livrera son secret qu'à ceux qui ne craignent pas la vie, qui s'y donnent sérieusement, spontanément, en possession du passé. »²⁴

JEAN ÉTHIER-BLAIS

24. Borduas, dans *Amérique française*, janvier 1943, p. 31-44. On croirait entendre l'abbé Groulx.