

Le sujet de la peinture et l'automatisme de Borduas

Fernande Saint-Martin

Volume 7, Number 1-2, 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076870ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076870ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Martin, F. (1980). Le sujet de la peinture et l'automatisme de Borduas. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 7(1-2), 4–14.
<https://doi.org/10.7202/1076870ar>

Le sujet de la peinture et l'automatisme de Borduas

FERNANDE SAINT-MARTIN

Université du Québec à Montréal

L'histoire de l'art reconnaît que l'automatisme québécois et l'expressionnisme abstrait américain se sont développés, de façon simultanée et parallèle, au cours des années 1940. D'autre part si les historiens de l'art américains prennent de plus en plus conscience des influences déterminantes du surréalisme français dans l'avènement du mouvement américain¹, ces influences avaient déjà été reconnues très tôt, quant aux sources du mouvement québécois².

Dans les deux cas, il s'agira essentiellement d'un emprunt et d'une réinterprétation de l'*écriture automatique* comme instrument de l'élaboration d'un nouvel univers pictural. Mais on a moins insisté, particulièrement dans l'historiographie québécoise, sur les conséquences du refus, par ailleurs, de deux éléments importants du surréalisme français : la « figuration onirique » et le processus de création par la méthode de « l'écran paranoïaque ». Ces rejets laissent ouverte la question du décodage sémantique de nouvelles œuvres « non figuratives ». Dans ce contexte, comment se définiront les notions de « contenu », de « sujet » ou de « sens » de l'œuvre picturale ?

À Montréal comme à New York, le rejet de la « figuration onirique » et le choix de la « non-figuration » ne purent se réaliser qu'au

cours d'un certain nombre d'années de recherches et d'interrogations sur la nature et la fonction de l'art pictural. Ainsi, à partir de la trouée extraordinaire que constitua pour Borduas la série des gouaches de 1942, son cheminement ne se fit pas sans difficultés, sans aller-retour, aggravé sûrement par la fascination indéniante qu'exerçait encore le discours surréaliste français lui-même sur certains des jeunes disciples qu'il associait si intimement à sa propre recherche³. Mais dans les œuvres de Borduas, vers 1948, au moment même où paraissait *Refus global*, la partie la plus décisive était jouée. Et c'est également à cette époque que le même processus d'opposition au surréalisme français se réalisait à New York, où s'affirmaient peu avant 1950, les premières œuvres majeures de Pollock, Newman et de Kooning.

Le départ au Québec avait été plus radical qu'à New York. Là-bas, en effet, comme l'exprimera A. Gottlieb, la révélation de l'inconscient comme le nouveau « contenu » de l'art, à laquelle les conviait le surréalisme, avait été associée par beaucoup d'artistes à l'expression du monde imaginaire des archétypes de l'inconscient collectif, tel que conçu par Jung, soit l'illustration de « thèmes » empruntés à la littérature psychanalytique : « Mark [Rothko] choisit d'utiliser certains thèmes des pièces d'Eschyle et moi... j'utilisai le mythe d'Œdipe qui était à la fois un thème classique et un thème freudien⁴. » Une démarche analogue se faisait jour chez Newman et dans le retour au « primitivisme totémique », chez Pollock. Mais Gottlieb poursuit : « Nous découvri- mes rapidement que par un changement dans le sujet (subject-matter), nous nous sommes trouvés devant des problèmes formels que nous n'avions pas prévus. Parce que naturellement il n'était pas question pour nous d'essayer d'illustrer ces thè-

1 Jerrold Lanes, « Surrealism in Theory and Practice in France and America », *Artforum*, numéro spécial « Surrealism », v,1 (1966), p. 86. Max Kozloff, *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art* (New York, 1968); William S. Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage* (New York, 1968).

2 Maurice Gagnon, *Peinture moderne* (Montréal, 1943); André-G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise* (Montréal, 1977).

3 Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste vue par un Cyclope », *La Barre du Jour*, xvii-xx (1969), p. 48.

4 Cité dans Karen Wilkin, « Adolph Gottlieb: The Pictographs », *Art International*, xxi (1977), p. 28.

mes dans une sorte de style Renaissance. Nous explorions. Ainsi nous avons découvert soudainement qu'il y avait des problèmes formels qui nous confrontaient pour lesquels il n'y avait pas de précédents. Nous étions sur un territoire inconnu⁴ ».

L'automatisme apparut comme l'instrument privilégié pour affronter ces nouveaux problèmes formels. Comme l'exprimait Motherwell, en 1944, l'automatisme était « une arme plastique avec laquelle on invente de nouvelles formes⁵ ». Mais ces nouvelles formes étant produites, la question surgit de définir le « contenu », le « sujet » de ces œuvres « sans précédents », qui n'étaient plus des illustrations de thèmes déjà connus, psychanalytiques ou non. Et c'est justement en 1948, au moment où paraissait à Montréal *Refus global* qu'un groupe d'artistes, Motherwell, Newman, David Hare, W. Baziotes, Rothko et Clifford Still fondent, à New York, une école d'art, dont le but principal est d'élucider ce problème du sujet, du « contenu » dans l'art moderne. Elle prit curieusement ce nom même : « The Subjects of the Artist » (Les sujets de l'artiste). Motherwell précise qu'il se souvient que ce nom avait été suggéré par Barnett Newman et « qu'ils étaient tous d'accord que c'était un nom convenable, parce qu'il soulignait que nos œuvres possédaient en effet des sujets⁶ ». Le programme imprimé de l'école précise que le cours était consacré à « une investigation spontanée des sujets de l'artiste moderne – quels sont ses sujets, comment ils ont été trouvés, etc.⁷ ».

Cette préoccupation existait depuis longtemps. En 1944, Motherwell commentait en ces termes l'exposition de Pollock à la Art of This Century Gallery : « Son problème principal, c'est de découvrir quel est son véritable sujet. Et comme la peinture est le médium de sa pensée, la solution devra émerger du processus même de sa peinture⁷ ». De façon plus générale, Motherwell expliquait : « Nous, artistes modernes, ne possédons pas de sujets (subject-matter) généralement acceptés, pas d'iconographie héritée. Mais réinventer la peinture – son sujet et ses moyens – est une tâche tellement difficile que chacun doit la réduire à un concept très simple, de façon à pouvoir peindre pour la pure joie de peindre, aussi simple que la Madone le fut pour des générations de peintres dans le passé... L'autre façon, c'est de voyager dans la nuit sans savoir dans quelle direction, sur un vaisseau inconnu, une lutte absolue contre les éléments du réel⁸ ».

Si Motherwell ne choisit pas la deuxième façon, soit de « voyager dans la nuit », comme le fera

Borduas, et qu'il adopta une thématique comme celle des Élégies, il n'a pas simplifié pour autant l'identification du contenu dans ses œuvres, car, dit-il, si je peins une élegie, cela ne veut pas dire « que je vais peindre quelque chose que je connais, mais à travers l'acte de peindre je vais découvrir exactement comment je sens⁹ » ; c'est ce qui constituera le « sujet » de ce tableau, exprimé sous des formes plastiques et non sous des formes verbales. En 1945, Baziotes avoue qu'il peut éprouver la même difficulté que son public à reconnaître le « sujet » de ses tableaux : « Parfois j'en suis conscient. Parfois non. Je travaille sur ma toile jusqu'à ce que je pense qu'elle soit terminée. Souvent je reconnais mon sujet quand la peinture est terminée et parfois je puis attendre longtemps avant de savoir de quoi il est question¹⁰ ».

Une chose cependant semblait assurée pour chacun, c'est qu'il y a toujours un « contenu », un « sujet » dans un tableau. Selon la fameuse déclaration de Gottlieb et Rothko, à laquelle s'associait Newman : « There is no painting about nothing » (Il n'existe pas de peinture qui porterait sur rien). Et Newman réaffirme sa conviction à cet égard, en déclarant dans une entrevue, en 1962 : « Le problème central de la peinture, c'est son sujet (subject-matter)¹¹ ». Il poursuivait en notant que le public en général confond le « sujet » du tableau avec les « objets » qu'il met en forme : « La plupart des gens considèrent le sujet (subject-matter) comme ce que Meyer Schapiro a appelé 'l'objet' (object-matter). C'est 'l'objet' que la plupart des gens veulent voir dans une peinture. C'est ce qui selon eux donne à la peinture sa plénitude ».

Au contraire, selon Newman, la manipulation des objets dans une peinture ne peut mener qu'à un art anecdotique qu'il rejette entièrement. Il n'y a pas relation directe entre les « objets » que

5 Robert Motherwell, « The Modern Painter's World », *DYN* 6 (1944), p. 1.

6 Robert Motherwell, cité dans E.A. Carmean Jr, « Introduction », *American Art at Mid-Century : The Subjects of the Artist* (National Gallery of Art, Washington, septembre 1978), p. 15.

7 Robert Motherwell, cité dans Francis O'Connor, *Jackson Pollock* (Museum of Modern Art, New York, 1967), p. 31.

8 Robert Motherwell, cité dans Maurice Tuchman, *New York School, The First Generation : Paintings of the 1940s and 1950s* (Los Angeles County Museum of Art, 16 juillet–1^{er} août 1965), p. 39.

9 Robert Motherwell, cité dans Tuchman, *New York School*, p. 40.

10 William Baziotes, cité dans Tuchman, *New York School*, p. 40.

11 Barnett Newman, « Entrevue avec Dorothy G. Seckler », *Art in America*, L (1962), p. 83.

peut présenter une peinture et ce qui constitue son « sujet » véritable, que ces objets soient figuratifs ou non figuratifs. Cette problématique reprenait les formulations mêmes de Malevitch qui, en 1916, réclamait un art qui soit libéré de la représentation des objets naturels et qui parlerait d'un « monde sans objet », affirmant que le « sujet » primordial de sa peinture était l'expression de la « sensibilité pure ». Parce qu'il ne reconnaissait plus des « objets », dans les œuvres suprématises, le public russe, comme le remarque Malevitch, croyait qu'il n'y avait plus de « sujet » dans l'œuvre. Cet attachement du public aux « objets » était interprété par Malevitch comme quasi superstitieux : « La société craignait la fin de l'art, plus justement la fin des objets dans l'art, autant que la fin des dieux¹² ».

Dans ses *Regards en arrière*, brève autobiographie commencée en 1913 et achevée en 1918, Kandinsky a aussi souligné à quel point la disparition du mimétisme de l'objet naturel obligeait l'artiste à définir le sujet véritable de la peinture. Et c'est par fidélité à ce sujet profond que l'objet mimétique devait être éliminé, même si cela n'allait pas sans peine. Comme l'exprimait Rothko : « C'est avec le plus grand regret (reluctance) que j'ai découvert que la figure ne pouvait servir mes fins... Mais il vint un temps où aucun d'entre nous ne pouvait utiliser la figure sans la mutiler¹³ ». Il faut comprendre que la structure d'organisation des « objets » mimétiques faisait obstacle à ce qui voulait se signifier dans le « sujet » du tableau. Hofmann à son tour affirme en 1950 : « Je pense que le problème revient toujours au sujet du tableau (subject-matter). Chaque sujet dépend de la façon dont chacun utilise la signification, c'est-à-dire la notion de 'meaning'¹⁴ ».

En excluant le terme d'« objet » trop contaminé par la tradition figurative et que Borduas, pour sa part, réinvestira de nouveaux contenus, les artistes américains chargeaient sémiologiquement le terme de « sujet de la peinture » d'une référence à la fois aux éléments signifiants nouveaux, à leur type d'arrangement dans un nouveau code, aux événements dont ils rendaient compte et à ce qu'ils en disaient.

Le trajet de Borduas fut dialectiquement différent, pour de nombreuses raisons. D'abord, il dut entreprendre seul cette recherche, au Québec, dans les années 1940, afin de « réinventer la

peinture, son sujet et ses moyens », aucun de ses disciples ne pouvant sur le plan théorique collaborer véritablement à cette réflexion. Borduas dut tenir à lui seul tous les rôles, diversement distribués dans une collectivité plus riche que la nôtre, comme l'était New York.

Il joua d'abord le rôle de Gorky qui, à partir de l'influence de Miró et de Masson, a élaboré un langage pictural à connotations oniriques, qui restait entaché de références à une profondeur naturaliste. Mais à la différence de Gorky, Borduas n'était pas fasciné par le problème du dessin et de la forme, mais plutôt attiré par les effets de masse et les interactions vectorielles, à la suite de ses préoccupations de jeunesse avec la peinture murale où les effets de composition restent plus importants que les soucis de détail. Même les tableaux figuratifs de Borduas offrent surtout de grandes schématisations et une minimisation de l'intérêt du détail dans les objets ou les personnages. C'est ce qui a permis à Borduas d'accéder ensuite au rôle de Pollock, en faisant éclater la « tache » cézannienne pour la propulser dans un espace « all-over ». Il joua aussi le rôle de Hofmann, non seulement par son enseignement et la formation d'un grand nombre de jeunes artistes, mais aussi dans sa réflexion propre sur le cubisme et l'élaboration d'une surface pulsatoire. Et il dut assumer aussi les rôles de Newman, Gottlieb et Motherwell, dans ce questionnement particulier de ce qui devait être le « sujet » du tableau. À la façon de Newman, le questionnement de Borduas ne fut pas tellement celui d'un théoricien sémiologue que celui d'un métaphysicien, tentant de déterminer les rapports qui existent entre le langage plastique d'une part et la nature de cette nécessité qui pousse l'artiste à organiser des éléments picturaux. Pour ces deux artistes, la réalité du « contenu » du tableau est sentie avec force et elle ne peut être reliée aux « objets » mimétiques ou à des pseudo-sujets anecdotiques qui se prétendraient les buts de la proposition artistique.

Borduas est aux prises, au début des années 1940, idéologiquement parlant, avec la substitution d'une conception de l'art où le « message » ou le « contenu » est religieux à un type de peinture où le message est plutôt « éthique », au sens existentiel du mot. Borduas a d'ailleurs utilisé l'expression de « qualité morale » pour désigner l'aspect le plus essentiel à ses yeux de l'expression plastique. Alors qu'il étudiait si passionnément, avec ses étudiants de l'École du Meuble, les reproductions des grandes œuvres d'art du passé, y cherchant « une qualité plasti-

12 Casimir Malevitch, « Introduction à la théorie de l'élément ajouté en peinture », *Écrits* (Paris, 1975), p. 385.

13 Mark Rothko, cité dans Tuchman, p. 29.

14 Hans Hofmann, cité dans Tuchman, p. 40.

que constante », il ne trouva, dit-il dans *Projections libérantes*, « qu'une qualité morale, toujours la même au cours des siècles, mise en évidence par une infinie variété de qualités plastiques. Cette qualité morale semblait être une puissance affective créant un état passionnel suffisant à l'expression involontaire et intégrale de la personnalité de l'artiste¹⁵ ».

Avant de déterminer le « sens » du « contenu » ou du « sujet » de l'œuvre de Borduas, il convient cependant de clarifier un point, c'est-à-dire la position de Borduas lui-même vis-à-vis de la nature et de la fonction sémantique du langage pictural. En premier lieu, Borduas concevait-il l'art et la peinture comme un langage, c'est-à-dire comme un ensemble de signes agencés selon un certain code et dont la signification doit être déterminée par un interprétant spécifique ? Ou le tableau n'était-il pour lui qu'un objet physique, produisant par sa seule dynamique matérielle des effets psycho-physiologiques sur un spectateur donné ?

Il s'en est expliqué verbalement dans un grand nombre de textes s'échelonnant entre 1942 et 1955. Certes, dès les premiers mots de sa conférence de 1942, Borduas pose que l'art est un langage, dont nous avons perdu la clé et le sens, comme au moment de la confusion des langues à la Tour de Babel, à partir d'une approche « illégitime » de l'œuvre d'art : « Nous avons aimé dans l'art ce qu'il avait de voulu, de réalisé, d'atteint dans la *figuration*; donc ce qu'il a de définitivement fixé, d'impersonnel et partant de mort ». (Nous soulignons). Il poursuit : « Tel est le désaccord : le public vivant dans la mort de l'art; les amis de l'essentiel vivant la vie de l'art. Ces conditions ingrates confondirent le langage; si l'art vivant emploie sa langue, nous ne l'entendons plus; s'il emploie la nôtre, sa raison le désapprouve¹⁶ ».

S'associant de façon rhétorique au public « vivant dans la mort de l'art », il déplore que l'on persiste à vouloir « lire » le tableau dans une langue dont le code fondamental se résume à la théorie du mimétisme de la figuration. Plus tard, dans *Projections libérantes*, il a expliqué que l'essentiel de son enseignement a consisté à substituer au code mimétique un nouveau code de lecture des œuvres : « Une fois acceptée la route de l'expérimentation personnelle, une fois abandonnés les exercices mécaniques, les imitations, les singeries : les problèmes de figuration, d'expression, ne se comparent plus aux modèles proposés, mais à l'authenticité même de l'expression, aux réalités propres, harmoniques, objectives du dessin, si

peu évolué, si peu adroit soit-il¹⁷ ». Et il précise encore : « Plusieurs de la classe n'attachent d'importance qu'à la similitude extérieure; ils ignorent encore la valeur objective de la réalité évidente de chaque élément constituant un dessin...¹⁸ ».

Ce refus de poser la représentation figurative comme le support par lequel le sens du tableau serait véhiculé, Borduas ne l'a certes pas emprunté au surréalisme français. Il reprochera précisément à ce surréalisme son maintien de la figuration « illusoire¹⁹ ». Cette nouvelle valeur lui est venue, semble-t-il, du milieu québécois même, par l'intermédiaire du plus important de ses maîtres, Ozias Leduc. C'est ce qui apparaît de la présentation renouvelée de certains textes d'Ozias Leduc sur l'art, qu'a effectuée M^{lle} Victoria Baker dans le catalogue de l'exposition des dessins de cet artiste présentée par l'université Concordia²⁰. Non seulement faut-il y chercher les sources de la pensée picturale de Borduas, mais aussi l'origine de plusieurs de ses formulations verbales, comme sa notion de « matière » et peut-être même les buts symboliques primaires qu'il a assignés à son art, dans une opposition entre « la lumière et la nuit ».

L'on sait la vigueur avec laquelle Ozias Leduc s'oppose à la théorie de la mimésis, de la représentation des objets naturels en art : « Le mensonge en peinture commence justement quand elle s'oublie et prétend montrer un double des objets, duperie qui la rend méprisable²¹ ». Il précisera : « L'Art ne veut pas copier les apparences de la Nature ni figurer l'idéal, mais seulement faire un objet beau en manifestant une *forme* à l'aide de signes sensibles. Pour arriver à cette unique fin, ces signes il les inventera et (ils) seront de telles sortes propices à la transfiguration des apparences matérielles de la nature²² ». De quel type seront ces nouveaux « signes » que

15 Paul-Émile Borduas, « Projections libérantes », *Écrits/Writings 1942-1958* (Halifax, 1979), p. 95.

16 Paul-Émile Borduas, « Mille manières de goûter une œuvre d'art », *Écrits/Writings 1942-1958*, p. 32.

17 Borduas, « Projections... », p. 99.

18 Ibid., p. 10.

19 Paul-Émile Borduas, « Objectivation ultime ou délirante », *Écrits/Writings 1942-1958*, p. 139.

20 Victoria Baker, « Sur l'art, la beauté et l'imagination : expression de la pensée d'Ozias Leduc dans ses écrits », *Dessins inédits d'Ozias Leduc* (Galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal, 6-24 octobre 1978), p. 125-135.

21 Ozias Leduc, cité dans Baker, p. 125-126.

22 Ozias Leduc, cité dans Laurier Lacroix, « Le rôle du dessin dans l'œuvre d'Ozias Leduc », *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, p. 104.

l'artiste doit inventer ? « Il lui faut donc des signes particuliers comme moyens d'expression qui soient bien à lui. Il se servira d'un vocabulaire, ou de son ingéniosité d'inventeur. Une espèce d'alphabet mystérieux, instinctif ou raison²³ ».

Ce nouveau vocabulaire, fait d'un « alphabet mystérieux » et qui offrira à chaque artiste un ensemble de « signes particuliers » qui seront bien à lui, a pour but l'expression d'un « contenu » tout à fait neuf. À cet égard, l'on croirait être en face du *Refus global* en lisant ces lignes de Leduc :

La substance de mon art vient du monde tout grand ouvert du rêve. Substance d'imagination vivante, rendu pour ainsi dire palpable par le signe d'un jeu de lignes, de formes, de couleurs, aussi donc substance de l'univers. Donc un monde quelque peu irréel, mais d'aspect précis – Incarnation du subtil, du magique, de l'infini, du recueillement – Le recueillement d'avant la création²⁴.

Et aux yeux de Leduc, la réalisation de cet « art créateur » exigeait la plus grande liberté pour l'artiste, une liberté que Borduas poursuivra comme l'exigence la plus fondamentale de son art. Écoutons encore Leduc : « L'impureté de l'art est introduite dans l'art par les commandes faites à l'artiste. Il y a toujours quelques restrictions dans une commande payée. L'artiste se soumet mais sa totale liberté d'expression est compromise et souvent entièrement annihilée. C'est pourquoi les œuvres commandées sont la plupart du temps inférieures sinon manquées...²⁴ ».

Malgré cet avertissement, on se demande pourquoi les historiens d'art se sont le plus souvent obstinés à centrer leurs recherches sur les œuvres reçues en commande par Leduc, soit les murales religieuses, certains portraits, etc., plutôt que sur ses œuvres plus « libres » (Fig. 1). Et plus absurde encore, pourquoi ils hésitent à reconnaître celles-ci comme authentiques, parce qu'elles seraient différentes des œuvres de commande. C'est pourtant dans les premières que l'apport créateur de Leduc peut s'exprimer et se mesurer, ainsi que l'a déjà suggéré Jean-Éthier Blais dans un article sur cet artiste²⁵.

Cette invention de « signes particuliers... mystérieux », aptes à constituer un nouveau langage, ce sera la tâche propre que s'assignera aussi son

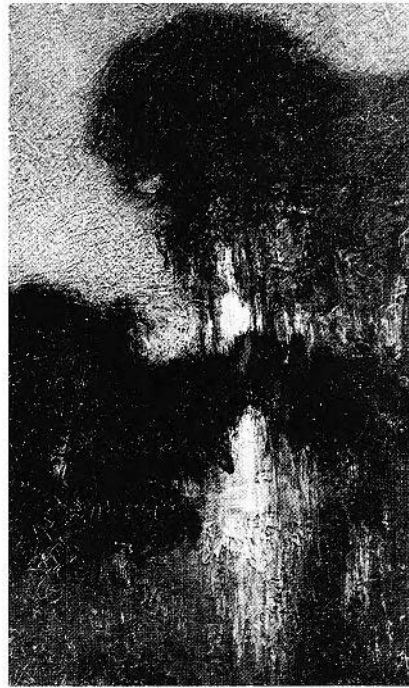


FIGURE 1. Ozias Leduc, *Crépuscule lunaire*, vers 1937. Huile sur toile, 32,7 × 23,2 cm. Mont Saint-Hilaire, Collection M. et M^{me} Georges Doyle (photo : Musée d'art contemporain, Montréal).

disciple, Borduas. En liant le principe de non-intentionnalité à l'automatisme surrationnel dans lequel il s'engageait, Borduas a posé comme fondement à l'élaboration d'une œuvre nouvelle, le rejet des références à des formes déjà connues. Il cherche, au contraire, à utiliser les signes plastiques dans leur capacité de structurer de nouveaux types d'objets, qu'il appelle des « objets psychiques » pour bien les distinguer des « objets physiques ou naturels ». Est-ce à dire que ces « objets psychiques » pourront, à certains égards, être constitués par des formes ou des segments de formes déjà vues et suggestives des objets naturels ? Plus encore, si cela était, le sens de ces « objets psychiques » doit-il être déduit de la signification attachée aux « objets physiques » ainsi évoqués ?

Pour éclairer cette dimension sémantique, il faut revenir aux notions de base qui ont entouré l'émergence de l'automatisme. Quand il présente, en 1942, sa série de gouaches comme des œuvres « surréalistes », Borduas intitule pourtant chacune d'elles : « abstraction ». Certes le surréalisme lui-même n'a pas produit d'abstractions, mais un type différent de figuration. Et Borduas

²³ Ozias Leduc, cité dans Baker, p. 128.

²⁴ Ozias Leduc, cité dans Baker, p. 129-130.

²⁵ Jean-Éthier Blais, « Ozias Leduc », *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Conférences J.-A. de Séve (Montréal, 1973), p. 15-56.

était conscient que l'automatisme pictural qu'il élaborait était issue de « l'automatisme psychique », tel qu'André Breton l'avait défini et proposé comme source nouvelle de l'œuvre d'art. Aux yeux du public en général et de la plupart des critiques, ces œuvres sont apparues comme des « abstractions », en ce sens qu'elles semblaient non figuratives, c'est-à-dire qu'elles ne semblaient pas se proposer la représentation mimétique du monde externe. Et c'est ce terme de « non-figuration », qui ne recouvre pas toute la problématique de l'art abstrait, qui sera retenu et utilisé le plus souvent pendant la période automatiste, à cause des connotations péjoratives que pouvait véhiculer pour le public québécois le terme d'abstraction. Borduas prend la peine de souligner ce fait à deux reprises dans ses « Commentaires sur les mots courants », insérés dans *Refus global*. Il ajoute, en effet, à la définition du mot « abstrait » : « Difficile à comprendre : écrivain abstrait ». Et aux mots « abstraction baroque » : «... (Hist. depuis les expériences cubistes, le mot abstraction désigne abusivement tout objet difficile à comprendre²⁶ ». (Nous soulignons). Mais en tendant à la non-figuration, Borduas tendait nécessairement à l'abstraction, c'est-à-dire à l'élaboration d'un espace et d'objets picturaux non mimétiques de la réalité externe.

Dans ce même texte, il loue en effet hautement les « expériences cubistes » pour avoir « détruit la vraisemblance des sujets d'emprunt », le terme « sujets » se référant ici aux « objets » mimétiques. Cette étape est décisive à ses yeux quant à l'évolution de l'art pictural : « La qualité émotive du tableau, contrairement à la crainte provoquée par une telle amputation, devient plus troublante. Ces expériences irrationnelles détruisent les valeurs sentimentales passées, jugées jusque-là à tout jamais indispensables ». Plus encore, il reprochera au cubisme de n'avoir pas été assez loin dans l'élimination de la figuration, en conservant malgré tout comme contenu du tableau, « l'idée » de l'objet naturel²⁷, reprenant ainsi le leitmotiv de sa conférence de 1942 : « L'objectivisme de l'art ancien est une illusion de la réalité extérieure à l'artiste. Le subjectivisme du nouveau est une illusion de la réalité intérieure de l'artiste²⁸ ».

À la figuration onirique prônée par le surréalisme français, il fera le reproche analogue de retenir l'intérêt du discours pictural sur le *sujet traité* (qui se réfère à des « idées, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale ») plutôt que de le diriger sur le *sujet réel*,

soit « l'objet plastique, propre aux relations sensibles de la matière employée²⁹ », c'est-à-dire sur ce « contenu » qui naîtrait des seules relations entre les éléments plastiques, en dehors de toute référence ou ressemblance à des objets naturels ou déjà connus.

Mais qu'en est-il de son œuvre même et ne pourrait-on, dans une même foulée, lui reprocher semblablement d'avoir conservé des bribes de « similitude » de la réalité externe, dans ses gouaches de 1942 ou dans ses œuvres postérieures ? Le problème est complexe et sollicite deux types de réflexions. Rappelons d'abord, comme nous le disions plus haut, que la démarche de « réinventer la peinture, son sujet et ses moyens » est ample et difficile; elle ne peut se réaliser en un jour. Borduas a dû consacrer plusieurs années, dans sa quasi-solitude au Québec, à la pleine réalisation des conséquences de toute permanence de signes plastiques qui offraient encore de vagues allusions figuratives et plus encore, de signes plastiques évocateurs d'un espace naturaliste. Le passage souhaité des « imitations » aux « équivalences exactes »³⁰ fut lent et gradué. Borduas fut le premier d'ailleurs à signaler au milieu québécois la lenteur de l'évolution des œuvres automatistes québécoises qui, en 1955, lui apparaissaient comme « archaïques », ne dépassant pas, à toutes fins utiles, les découvertes du cubisme.

Mais cela nous autorise-t-il à ne chercher le sens de son œuvre que dans les relents figuratifs qu'elle peut encore receler ? Ou le « sens », le « sujet » de ses œuvres ne doit-il pas être plutôt découvert dans la conquête de ce qui se voulait « non figuratif » et qui s'exprimerait, comme dans cette lecture que Borduas faisait lui-même de l'œuvre de Pollock, « sans le support de l'image ou de la géométrie euclidienne³¹ ? »

Il faut plutôt admettre que ces « formes reconnaissables », qu'on s'acharne à y déceler et dont un critique comme François-M. Gagnon fait si grand état dans son récent ouvrage³², sont souvent provoquées, sinon constituées, beaucoup plus par les titres verbaux accolés aux tableaux

26 Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », *Écrits/Writings 1942-1958*, p. 73.

27 Borduas, « Commentaires... », p. 74.

28 Borduas, « Mille manières... », p. 34.

29 Borduas, « Commentaires... », p. 74.

30 Paul-Émile Borduas, « Questions et réponses », *Écrits/Writings 1942-1958*, p. 148.

31 Borduas, « Objectivation... », p. 139.

32 François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas* (Montréal, 1978).



FIGURE 2. Paul-Émile Borduas, *Les carnivals des objets délaissés*, 1949. Huile sur toile, 56 × 46,5 cm. Montréal, Musée d'art contemporain (photo : Office du film du Québec).



FIGURE 3. Paul-Émile Borduas, *Épanouissement*, 1956. Huile sur toile, 129 × 195 cm. Montréal, Musée d'art contemporain (photo : Musée d'art contemporain).

que par les éléments plastiques eux-mêmes (Figs. 2, 3). Sans ces titres (parfois inventés par Borduas, mais le plus souvent par d'autres, sa femme, des amis, des disciples, des critiques ou des collectionneurs et postérieurement à la réalisation des œuvres), la perception commune aurait toutes les difficultés à reconnaître ces formes dites « figuratives ». Claude Gauvreau avait bien perçu le caractère « radicalement » étranger de ces titres par rapport au « contenu » véritable des œuvres : « J'ai été longtemps à pester contre la vétusté poétique de plusieurs titres de tableaux automatistes; cette concession au figuratif dans les mots me semblait inadmissible en face du radicalisme de la forme peinte³³ ».

Ainsi la « vétusté poétique » de ces titres, en regard d'un niveau même élémentaire de langage poétique surréaliste³⁴, les différencie radicalement de ce qui est véhiculé par la forme peinte; ces titres ne sont qu'une « concession au figuratif ». Ce jugement de Claude Gauvreau est

33 Gauvreau, « L'Épopée... », p. 56.

34 Quelques exemples choisis au hasard : *Le Bateau* (1942), *Tête de coq* (1942), *Fête à la lune* (1948), *La Pâque nouvelle* (1948), *Les boucliers* (1953), *Ondes brunes* (1955), *Carnet de bal* (1955), *Pierres noires* (1958).

renforcé par le fait que dans les textes nombreux qu'il nous a laissés ou dans sa correspondance, Borduas n'offre aucun commentaire, explication ou paraphrase à ces titres, qui nous autoriserait à penser qu'il croyait lui-même que ces titres à connotations figuratives détenaient la clé du sens profond de son œuvre.

Sur le plan sémiologique se pose donc le problème de déterminer à partir de quel fondement il est permis d'identifier le contenu « référentiel » des mots utilisés dans le titre comme un indice constitutif du « sujet » de l'œuvre. Et comment l'on pourrait identifier l'image verbale pseudo-poétique, créée par ces juxtapositions de mots, à l'autre « image » que créent les éléments plastiques eux-mêmes, sans en détruire par là tout le « radicalisme » ?

Cette question de la nature et de la fonction des titres verbaux accolés par les artistes à leurs œuvres non verbales a malheureusement été escamotée par la sémiologie des arts visuels. Au premier abord pourtant, l'utilisation d'un même signe pour désigner deux réalités de nature différente apparaît comme un cas d'homonymie, comme le décrivait déjà Aristote dans ses *Catégoriques* : « On appelle homonymes les choses dont le nom seul est commun, tandis que la notion

désignée par ce nom est diverse. Par exemple, animal est aussi bien un homme réel qu'un homme en peinture : ces deux choses n'ont en effet en commun que le nom, alors que la notion désignée par le nom est différente ». À ce titre, il convient de différencier les notions référentielles que recouvre un mot dans la réalité externe, les notions qu'il recouvre quand il fait partie d'un « titre » de tableau et les notions qu'il suggère quand le dénotatif est repérable, illusoirement, au sein des signes plastiques.

En qualité de « titre » d'un tableau, un mot ou un groupe de mots peuvent à la rigueur n'être considérés que dans leur simple fonction d'« étiquette » (ou de label), servant à distinguer les œuvres les unes des autres, sans prétendre à en expliciter le « contenu » profond. Ou encore, le « titre » peut être considéré comme un « nom propre », attaché à un objet unique et singulier. En tant que « nom propre », l'ensemble des mots formant le titre global ne peut être analysé comme une suite de noms communs, véhiculant chacun leurs dénotations sémantiques usuelles.

Par ailleurs, si on voulait les considérer comme des noms communs, les mots formant un titre ne peuvent identifier de façon *dénotative* le « sujet » du tableau, du fait de leur insertion dans un contexte artistique qui leur impose une dimension *connotative*³⁵. Si ces mots sont considérés dans leurs références connotatives, leur interprétation sémantique s'avère extrêmement difficile, étant donné l'absence d'un contexte verbal suffisamment large pour en déterminer le sens³⁶.

La tentative de regrouper tous ces titres, habituellement formés de peu de mots, afin d'en constituer un contexte verbal plus large, d'où surgiraient des similitudes et des divergences, à la façon dont l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss a interrogé les diverses variantes d'un mythe primitif, ne tient pas compte que le mythe s'offre toujours dans une totalité narratrice déjà articulée verbalement et dialectisée en une pluralité de volets différents. Cette méthode ne peut être appliquée à la série des « titres » qui ont pu être donnés à chacun des mythes, mais plutôt à la complexité des mythes eux-mêmes. S'il y a un mythe dans un tableau, c'est un « mythe plastique », structuré dans un langage non verbal et c'est dans ce champ non verbal que l'anthropologie structurale pourrait trouver un champ d'application fructueux, une fois repérés les signifiants plastiques eux-mêmes.

Ce débat remet en question la complaisance avec laquelle la sémiologie picturale a accepté une totale dépendance de la sémiologie linguistique

quant à sa dimension sémantique, cautionnant cette hégémonie revendiquée par le langage verbal sur les autres types de langage que Pierre Francastel a si vigoureusement dénoncée³⁷. Il est pourtant manifeste que le développement des langages non verbaux, notamment celui des mathématiques et de la géométrie, a justement été rendu nécessaire par l'incapacité des langages verbaux à décrire et à expliciter le sens d'un grand nombre d'expériences que l'homme a de la réalité. La permanence du langage pictural, sculptural, musical ou mathématique, aux côtés du langage verbal, devrait nous persuader du caractère non redondant de tous ces langages les uns par rapport aux autres, l'hétérogénéité de leurs signes et de leurs codes répondant de l'hétérogénéité de leurs « contenus ». Les signes plastiques peuvent faire référence à des événements émotifs et cognitifs qui se déroulent dans le monde d'une expérience non verbale, que ne peut viser ou exprimer le langage verbal lui-même.

La renaissance en particulier, aujourd'hui, de cette confusion entre le niveau figuratif des mots et un niveau non figuratif de l'œuvre plastique semble liée, en outre, à une incompréhension de la notion et de la fonction de l'écran paranoïaque, si importante pour le surréalisme français, mais qui a été rejetée par l'automatisme de Borduas. Il s'en est expliqué en 1942 et il y reviendra en 1955. Il déclare dans sa première conférence que « Dali encore et quelques jeunes peintres expérimentent l'écran paranoïaque, invention de Léonard de Vinci », soit ce procédé par lequel on peut regarder « longtemps » une surface recouverte de textures quelconques pour y voir « se dessiner des êtres et des choses ». La décalcomanie, poursuivra-t-il, est une autre sorte d'écran paranoïaque. Il définit donc par là une méthode de créativité utilisée par les surréalistes français, mais pour ajouter aussitôt que ce n'est pas là le dernier, l'ultime point d'évolution de l'art : « Une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique, des images, des souvenirs accumulés par l'artiste...³⁸ ». Il distingue donc nettement la méthode de l'écran paranoïaque et celle de la peinture automatique. Il est certain, en outre, que Borduas lui-même n'a pas créé ses œuvres en utilisant cette méthode « paranoïaque », c'est-

35 Iouri Lotman, *La structure du texte artistique* (Paris, 1966).

36 A.J. Greimas, *Sémiologie structurale* (Paris, 1966).

37 Pierre Francastel, *La figure et le lieu* (Paris, 1967), p. 15, 31, 54, 57, 128, 153-154, 159-160, 178.

38 Borduas, « Mille manières... », p. 35.

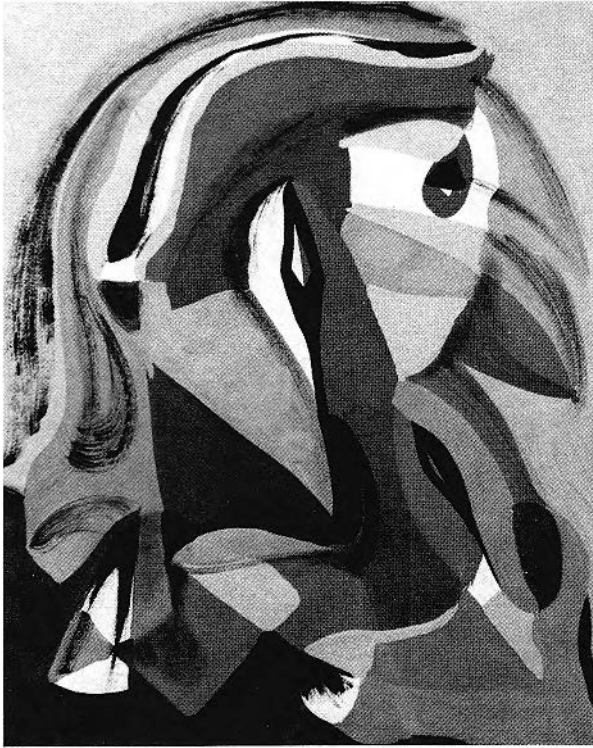


FIGURE 4. Paul-Émile Borduas, *Abstraction n° 6*, ou *Chape de l'oraison*, ou *Chanteclerc*, ou *Tête de coq*, 1942. Gouache sur papier. Montréal, Musée d'art contemporain (photo : Office du film du Québec).

à-dire en projetant des taches, des textures, pour éventuellement chercher à y reconnaître des « formes », des « objets » figuratifs qui deviendraient le « sujet » ou le contenu de son œuvre ou le véhicule de son expression.

Mais si l'artiste le refusait sur le plan créateur, il semble bien que le public lui se servait de ses tableaux comme écran paranoïaque, c'est-à-dire comme pôle de projection fantasmatique, dans leur désir de comprendre ces œuvres nouvelles. Le test de perception mis au point par Rorschach, fondé justement sur l'utilisation de taches colorées comme écran paranoïaque, nous a largement démontré la facilité de découper, d'organiser, de projeter des formes à connotations figuratives dans un ensemble tout à fait informel. Ces projections arbitraires, qui ne s'appuient pas de

façon nécessaire sur un système de signifiants, ne rendent pas compte de la réalité de l'« objet plastique » qui leur donnent naissance, même si elles sont expressives du monde intérieur du spectateur³⁹. Que Borduas ait toléré cette projection imaginaire des spectateurs sur son œuvre, la chose est certaine; et à l'occasion, des titres ont pu naître de ce processus, même si Borduas lui-même a le plus souvent utilisé, jusqu'en 1948, pour son usage personnel, un titre numéroté plutôt qu'un titre verbal.

Mais il faut voir plus loin. En posant comme fondamental dans l'automatisme le « désir de comprendre le contenu, une fois l'objet terminé⁴⁰ », Borduas légitimait d'une certaine façon les exigences de son public à cet égard, un public malheureusement incapable, comme l'étaient souvent ses étudiants, de percevoir le message au niveau où il se situait, c'est-à-dire dans le libre jeu des éléments plastiques. Pour ne pas briser les ponts de la communication, Borduas dut tolérer cette projection « paranoïaque » du public sur ses œuvres, qui s'incarna souvent dans des titres pseudo-poétiques. Une tolérance un peu amusée et certainement sceptique, puisqu'elle le menait à conserver deux ou trois titres pour la même œuvre ou qu'elle juxtaposait parfois des titres formellement et sémantiquement contradictoires pour une même œuvre, comme cette *Explosion* qui apparaît soudain à d'autres spectateurs comme une *Nonne repentante* (Fig. 4).

Cette tolérance qui cédait au désarroi des spectateurs eut cependant des répercussions assez graves, assimilant les œuvres automatistes aux œuvres surréalistes d'une part et réduisant d'autre part le contenu neuf des œuvres à la pauvreté d'images figuratives déjà connues. Borduas le comprit certes, car il explique à Dorothy G. Seckler, à New York en 1955, que lorsque au cours de l'exécution d'une œuvre, il lui apparaît soudain qu'une forme peut prêter à une interprétation figurative, il détruit aussitôt ce tableau et en recommence un autre⁴¹. C'est donc à son corps défendant et sans sa complicité que des spectateurs voudront après 1955 déceler encore des formes figuratives dans ses œuvres. Et s'il continue à donner des titres aux œuvres, à cause de la commodité évidente des signes verbaux à désigner un objet, alors que des séries de chiffres, de dates, ou de notations de couleurs sont difficiles à mémoriser, on ne peut croire qu'il aurait souhaité qu'on tente de réduire son œuvre à ce que ces titres évoquent sur un plan figuratif, au niveau des formes comme des images (Figs. 5, 6).

39 Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural* (Montréal, 1968).

40 Borduas, « Commentaires... », p. 74.

41 Dorothy G. Seckler, « Paul-Émile Borduas », *Art Digest*, juin 1955, p. 8-10.

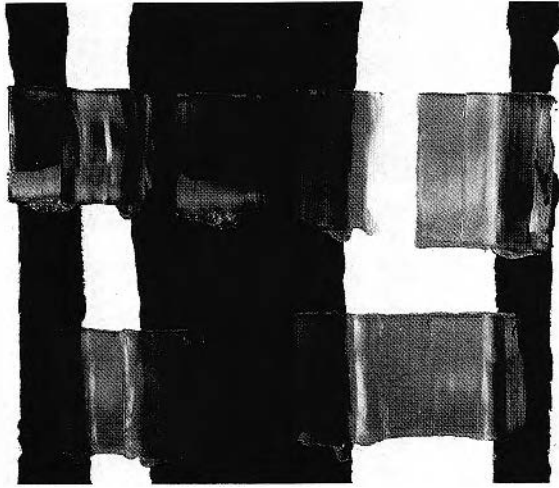


FIGURE 5. Paul-Émile Borduas, *Sans titre n° 92*, 1959. Huile sur toile, 81 × 100 cm. Montréal, Musée d'art contemporain (photo : Office du film du Québec).

Dans *Objectivation ultime et délirante*, il s'oppose fermement à la notion même d'« image » et à cette tentation de produire ou de retrouver dans son œuvre des « images » similaires à celles que créent des associations superficielles et paradoxales de formes connues. Il oppose à la « peinture figurative, essentiellement illusoire, qui ne vaut que par l'*image délirante* », représentée par Chirico, Dali, Brauner et Bacon, une autre sorte de peinture « non figurative, essentiellement matérialiste, qui ne vaut que par le *langage plastique délirant*, dont la tradition ne remonte qu'à Cézanne et où l'on trouve Mondrian et Pollock⁴² ». (Nous soulignons).

En opposant un « langage plastique délirant » à une « image délirante », Borduas privilégie l'expressivité d'un niveau structurel linguistique, résultant de l'arrangement spécifique des éléments plastiques eux-mêmes, à l'encontre de ce niveau plus « surréaliste » où une juxtaposition de formes synthétiques, plus ou moins figuratives, tente de provoquer un effet de dépaysement et de révélation. Ce sont les matériaux plastiques eux-mêmes qui, à travers leurs qualités propres et leur syntaxe spécifique, deviennent l'origine et le véhicule du « sens », du « sujet » du tableau. Que les éléments plastiques soient dotés d'un quotient de réalité particulier qui leur permet de constituer la base d'un univers linguistique parallèle, autonome, par rapport au langage verbal ou à l'expressivité iconique, Borduas l'a constamment soutenu. Il le réaffirme en déclarant à Dorothy G. Seckler que la matière de Cézanne est « plus réelle que ceci », dit-il en passant la main sur le

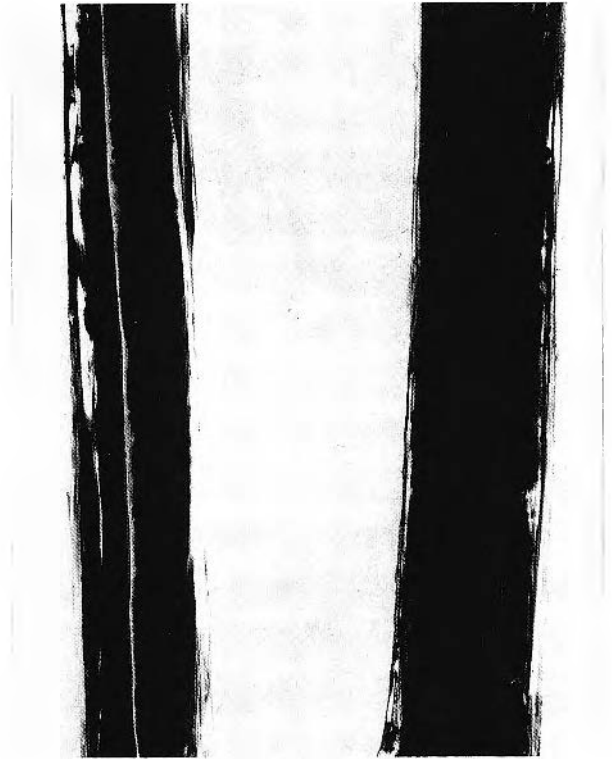


FIGURE 6. Paul-Émile Borduas, *Sans titre n° 67*, 1958 ou 1959. Huile sur toile, 116 × 89 cm. Montréal, Musée d'art contemporain (photo : Musée d'art contemporain).

rebord de la table. L'expression « la matière de Cézanne » n'implique pas seulement le pigment comme masse physico-chimique, mais la façon même dont le matériau plastique est façonné par Cézanne à des fins de structuration d'une réalité plastique, indépendamment de tout rapport mimétique.

Meyer Schapiro a déjà accompli un travail de pionnier, dans une étude de 1966, pour éclairer ce fait que des éléments non mimétiques dans l'œuvre visuelle « peuvent acquérir une valeur sémantique⁴³ », c'est-à-dire que les éléments plastiques qui ne trouvent pas leur sens dans une ressemblance à l'apparence d'un objet externe, en possèdent un autre, à partir de leur inclusion dans une structure plastique particulière. C'est à travers ces nouveaux « signes non mimétiques » que Borduas a voulu exprimer les expériences les plus profondes de l'homme, son désir et sa passion, les mouvements les plus fondamentaux

42 Borduas, « Objectivation... », p. 139.

43 Meyer Schapiro, « On some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Semiotica*, 1 (1969), n° 3.

de son expérience de la réalité. Pour y arriver, un nouveau langage pictural fondé sur un code non représentatif a dû être inventé. Et c'est le processus dans lequel Borduas s'est engagé, avec « l'arme de l'automatisme », comme disait Motherwell. Dans un premier temps, il lui fallait déconstruire progressivement toutes les formes charriant encore des références à l'objet externe et qui empêchent la réalité interne de se constituer et de se dire. Mais dans un deuxième temps, il reconnut qu'avec la disparition de la similitude iconique, ce sont les codes de représentation de l'espace naturaliste, perspectiviste, qu'il faut entièrement transformer⁴⁴.

Il faut donc poser que le « sujet » de la peinture de Borduas émerge, jusqu'en 1955, au sein même de ce trajet de déconstruction qui doit le mener à l'élaboration d'un langage non mimétique qui lui soit propre. C'est uniquement à partir de cette hypothèse de déconstruction que le spectateur peut identifier les éléments d'un nouveau langage, c'est-à-dire les premiers « signes/signifiants » de cet univers sémantique jusque-là inexprimé. Et c'est à ces nouveaux signes non figuratifs, issus du trajet de transgression du code antérieur de représentation, que le spectateur doit donner pleine valeur comme éléments linguistiques d'un nouveau discours pictural.

Les « nouvelles certitudes » de Borduas à cet égard ne proviennent pas uniquement de l'analyse longue et ininterrompue qu'il a faite sur l'évolution de l'art, tout au cours de sa vie, depuis l'impressionnisme jusqu'à Cézanne et Mondrian. Ses certitudes proviennent aussi des révélations que lui a apportées l'art enfantin, au cours de l'enseignement entrepris en 1927 à la Commission scolaire de Montréal, repris en 1933 et prolongé à son atelier de Saint-Hilaire, avant son départ pour New York. Si les enfants, par la spontanéité de leur geste, lui ont révélé « la plus

parfaite condition de l'acte de peindre⁴⁵ », l'art plastique enfantin lui apportait aussi la révélation d'un « autre espace plastique », varié, expressif, radicalement différent, pour ne pas dire contradictoire, de l'espace naturaliste traditionnel. Même s'il n'en a pas exploré verbalement la dynamique particulière, comme le faisait, l'année même de la parution de *Refus global*, Jean Piaget dans son ouvrage sur *La représentation de l'espace chez l'enfant*⁴⁶, de toute évidence, Borduas acceptait d'emblée les structures spatiales topologiques élaborées par les dessins des enfants comme une alternative possible et valable à l'espace représentatif euclidien.

Dans ce long trajet de déconstruction où finalement Borduas a rejeté l'illusion de la forme reconnaissable en 1948-1949 et l'illusion de la profondeur tridimensionnelle à New York, entre 1953 et 1955, les éléments d'un nouveau langage plastique sont définis, susceptibles de s'organiser à l'intérieur des structures topologiques de l'espace. Et le « sens » de ce nouveau langage doit se découvrir en référence à ces espaces internes/externes, qui ont été profondément refoulés dans chaque être humain par le dressage socio-culturel au profit d'adaptations étroitement pragmatiques, mais qui opèrent dans l'art du xx^e siècle un retour prépondérant.

Perçus dans leur « matérialité » expressive, les éléments plastiques qui ne sont plus utilisés à des fins mimétiques, mais renvoient à des « espaces » organiques de l'expérience et ne peuvent plus être considérés comme monosémiques ou identifiables à un objet isolé. Ils se juxtaposent plutôt dans un trajet dynamique, afin de constituer une synthèse spécifique, soit un espace pictural, où les liens topologiques d'attraction et de répulsion, de différenciation, d'enveloppement, de succession, etc., traduisent la complexité de la vie psychologique dans son organisation globale. Ils ne tendent plus à l'expression d'un état isolé, statique, extrait arbitrairement de la vie émotive. Le tableau peut alors devenir « une synthèse émotive d'éléments très nombreux⁴⁷ », cet instrument de connaissance et d'expérience qu'a poursuivi avec tant de ferveur la démarche picturale de Borduas.

44 Fernande Saint-Martin, *Les fondements topologiques de la peinture* (Montréal, 1980).

45 Borduas, « Projections... », p. 88.

46 Jean Piaget, *La représentation de l'espace chez l'enfant* (Paris, 1948).

47 Borduas, « Questions et réponses... », p. 145.