

Le Refus global et la peinture

François-Marc Gagnon

Volume 42, Number 170, Spring 1998

Les 50 ans du Refus global

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53223ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, F.-M. (1998). *Le Refus global et la peinture*. *Vie des Arts*, 42(170), 39–41.

Le refus global et la peinture

François-Marc Gagnon

QUAND *REFUS GLOBAL* PARAÎT, ON ÉTAIT AU LENDEMAIN DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE, LA BOMBE

ATOMIQUE VENAIT DE DÉTRUIRE HIROSHIMA, LA GUERRE FROIDE ÉTAIT COMMENCÉE... IL ÉTAIT « PSYCHOLOGIQUEMENT

IMPOSSIBLE » DE L'IGNORER OU DE FAIRE SEMBLANT QUE LES CHOSSES POUVAIENT CONTINUER COMME AVANT.



Paul-Émile Borduas
Abstraction verte, 1941
Huile sur toile, 26 x 36 cm
Musée des beaux-arts de Montréal
Acquisition de la collection Renée Borduas
Cette œuvre serait la première composition abstraite
de Paul-Émile Borduas

C'est une remarque souvent faite à propos de *Refus global*. Il n'y est pour ainsi dire pas question de peinture. Tout juste une allusion à la « bourgade plastique », pour déclarer que c'est une « place fortifiée mais trop facile d'évitement », en d'autres termes un lieu où il est tentant de se réfugier pour ne pas faire face aux vrais problèmes de la société. « Un tableau est un objet sans importance », y lit-on encore. « Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, des maladies... » À l'époque de sa publication, certains critiques comme Roger Duhamel,

estimant moins les prises de position de Borduas que sa peinture, crurent pouvoir s'attaquer à ses idées sans mettre en question son œuvre plastique. « Borduas, écrivait ce critique, qui a déjà fourni des preuves de son indiscutable talent de peintre (...) est moins heureux dans le pamphlet ». Il y témoignerait d'un « anticléricalisme de commis voyageur », bien dépassé¹, salissant « ce que respecte la grande majorité de ses compatriotes² ».

Les choses étaient-elles si simples? Ce serait en effet bien mal comprendre l'activité picturale de Borduas que d'entretenir cette espèce de dichotomie entre sa peinture et ses prises de position théoriques. Comme le faisaient remarquer les éditeurs de ses

Écrits, « la nécessaire intégration de l'activité du créateur dans l'économie générale de la société, voire de la civilisation » est un « thème important chez Borduas³ ». L'essentiel du désaccord avec le groupe des signataires du manifeste *Prisme d'yeux*, rédigé par Jacques de Tonnancour, portait là-dessus. « Nous cherchons, pouvait-on y lire, une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté⁴ ».

Borduas avait bien vu le danger de cette prétention à la « pureté », qui revenait à détacher l'activité picturale de toute préoccupation sociale. « Si à certaines époques il fut possible au peintre de s'isoler dans une expérimentation à l'accent plastique (exemple: lorsqu'il s'est agi de remettre en question les fondements mêmes du langage pictural: Cézanne...), cet état est maintenant psychologiquement impossible. Les problèmes picturaux de l'heure sont intimement liés à notre conception d'un monde meilleur sur tous les plans à la fois⁵ ».

CHANGER LA VIE

Quand *Refus global* paraît, on était au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la bombe atomique venait de détruire Hiroshima, la guerre froide était commencée... il était « psychologiquement impossible » de l'ignorer ou de faire semblant que les choses pouvaient continuer comme avant. Que faire? Revenir aux années trente et proposer un art de protestation sociale comme l'avaient fait les divers réa-



Marcel Barbeau
Au tournant des rives, 1994
 Acrylique sur toile, 81 x 100 cm

listes sociaux de gauche ou de droite – mettons de Ben Shahn à Thomas Hart Benton pour prendre des exemples américains? Il n'en était pas question. Entre-temps, le surréalisme avait dénoncé cet art de propagande et montré son désolant manque d'imagination et de création. Comme Breton l'avait déclaré au *Congrès des écrivains*, en juin 1935, «Transformer le monde», donc changer la société, abolir l'exploitation de l'homme par l'homme, comme le voulait Marx, ou «Changer la vie», les sentiments et les pensées, comme le voulait Rimbaud, sont «deux mots d'ordre [qui] pour nous n'en font qu'un⁶». On peut discuter comme le fera Sartre⁷ sur la priorité à donner à l'un sur l'autre – transformer le monde pour changer la vie, ou l'inverse – il n'en reste pas moins que dans une perspective surréaliste l'un n'allait pas sans l'autre. L'art de protestation des années trente faisait peut-être bien comprendre pourquoi il était nécessaire de «transformer le monde», il ne donnait guère à voir comment il fallait «changer la vie».

AUTOMATISME MÉCANIQUE

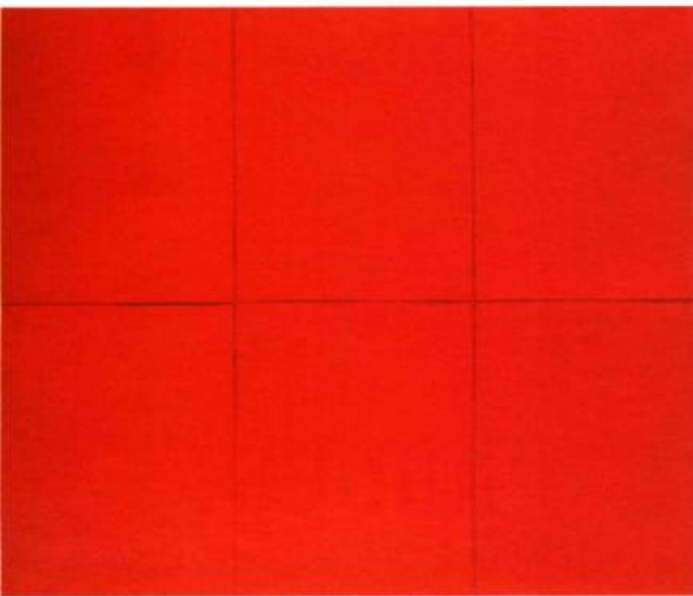
Dieu sait si, dans le petit monde québécois de la fin des années quarante, la tâche de «changer la vie» était urgente: «... le règne de la peur multiforme», battait son plein. Il était temps d'y mettre fin et de proclamer quelque chose comme l'«anarchie resplendissante», ou au moins la nécessité d'une nouvel «espoir collectif» que Borduas étendait à la planète entière (et non aux simples frontières du Québec⁸) et une pein-

ture qui en soit l'exact équivalent. On pourrait définir en effet la peinture automatiste comme une peinture essentiellement non préconçue et donc correspondant chaque fois à une incursion dans l'inconnu, pleine de risque et à la poursuite du merveilleux. Borduas en avait défini le genre dans sa propre peinture des gouaches de 1942 à des tableaux comme *Parachutes végétaux*, 1947 ou *La Passe circulaire au nid d'avions*, 1950, bientôt suivis par ses jeunes amis qui chacun à leur manière se lancèrent dans l'aventure. Il est remarquable toutefois, qu'assez vite les productions des automatistes se démarquèrent de celle de Borduas sur un point essentiel. Tant dans les premières aquarelles abstraites de Riopelle, que dans les dessins de Mousseau ou dans *Le Tumulte à la mâchoire crispée*, 1946 de Barbeau ou *La dernière campagne de Napoléon*, 1946 de Leduc se manifestent une tendance à la *all overness*, c'est-à-dire à une composition sans point de focalisation ni hiérarchie entre les éléments que Borduas lui-même ne découvrit qu'après son départ pour les États-Unis, en 1953. Certes, cette tendance n'était pas perçue comme telle à l'époque. Les rapports avec les États-Unis étaient sinon inexistant, du moins on était ici bien ignorant de la peinture américaine d'avant-garde, encore plus de la critique de Greenberg qui avait défini ce concept. On y vit d'abord la preuve des talents pédagogiques de Borduas qui savaient respecter la personnalité de ses élèves. Mais ce dernier commença à se demander si tout cela ne correspondait pas à une sollicitation

un peu gratuite des seules potentialités de la matière. Il nous semble que la définition de l'«automatisme mécanique» proposée par Borduas, en plus de viser des procédés typiquement surréalistes comme le «fumage» ou le frottage pratiqués respectivement par Wolfgang Paalen et Max Ernst, pouvait s'appliquer à certaines expérimentations de ses jeunes disciples. «Automatisme mécanique: produit par des moyens strictement physiques (...) Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur. En revanche, ils constituent d'excellents «écrans paranoïaques». Seul l'«automatisme surrationnel» pouvait prétendre à être une «écriture plastique non préconçue». Fort bien, mais pourquoi une œuvre *all over* serait-elle moins surrationnelle qu'une œuvre aussi composée que *Parachutes végétaux* ou *La Passe au nid d'avions*? Ne révélait-elle, au contraire, une moins grande dépendance de formules de composition antérieures? Qu'étaient, en effet, les poétiques tableaux de Borduas sinon des paysages du mental? Certes, il ne faudrait pas en minimiser l'importance. Ils ouvraient toutes grandes les portes de l'inconscient non seulement dans la peinture mais dans la culture du Québec. Pierre Gauvreau et Marcelle Ferron retiendront cette leçon de Borduas. Tout l'œuvre du premier s'est élaboré dans cet esprit de risque à chaque tableau. Il s'est même livré récemment à des travaux en tandem, avec Serge Lemoyne, avec Janine Carreau, Charles Binamé, Nicole Leblanc et Laurence Greffard, un adolescent de 14 ans, qui supposent une confiance si absolue dans les vertus inventives de l'inconscient qu'elle implique même la renonciation au concept sacro-saint de l'artiste individuel. Dans ce cas, on pourrait dire que les œuvres vont au-delà de la subjectivité et appartiennent à une zone absolument inexplorée. Quant à Marcelle Ferron, elle est restée fidèle jusqu'à ce jour à la conception automatiste de la peinture, impliquant chaque fois le risque d'un grand geste inscrit dans l'espace.

RUPTURES ET CONTINUITÉS

Qu'en est-il des autres? À un moment ou à un autre n'a-t-on pas l'impression qu'il y a eu rupture avec l'automatisme du début? Dès 1951, dans un texte qu'il avait préparé



Fernand Leduc
Monochromie rouge, 1974
Acrylique sur toile, 130 x 150 cm

pour l'exposition parisienne intitulée *Vébémenances confrontées*, Riopelle prenait ses distances avec l'automatisme dans les termes suivants: «L'automatisme, qui s'était voulu ouverture totale, s'est révélé comme une restriction du hasard. Le refus de conscience (la main du peintre qui dessine involontairement ne peut que répéter indéfiniment la même courbe...) en a fait un *isme* systématique. Seul peut être fécond un hasard total – non plus fonction exclusive des moyens, mais au contraire permettant un contrôle réel – qui (...) est condamné à être troué par l'organicité du peintre avec cet avantage d'y laisser entrer toutes les chances de fuite cosmique».

En redonnant sa chance à la «conscience» aussi bien qu'au «hasard», en aspirant à retrouver son «contrôle» sur l'acte de peindre, Riopelle indiquait la voie qu'allaient prendre plusieurs de ses confrères. Quant à lui, il renouait ainsi avec la nature, avec le vaste monde (le «cosmique») et la distinction entre l'abstrait et le figuratif perdait son sens. Son magistral *Hommage à Rosa Luxemburg* récemment installé au Casino de Hull marque à la fois une sorte de culmination de son œuvre et l'exacte illustration de ce qu'il écrivait il y a plus de quarante ans. Mais pouvons-nous vraiment parler de rupture avec sa peinture des années quarante? N'y retrouve-t-on pas «le feu et l'eau réunis en un tourbillon insaisissable», pour reprendre un mot des Indiscrétions de Borduas?⁹

La rupture de Fernand Leduc avec l'automatisme paraît plus spectaculaire, parce que nous avons pris l'habitude d'opposer les

automatistes et les plasticiens comme le jour et la nuit. Elle s'est doublée d'un malentendu avec Borduas à l'époque de l'exposition *Espace 55*. Ce dernier avait été peu enthousiaste de cette exposition organisée par Gilles Corbeil, l'ayant qualifiée de «provinciale, dépassée et archaïque». Leduc avait cru devoir lui répliquer que l'«éclatement de la tache projetée dans l'infini du tableau» prôné par Borduas à la suite de

son récent contact avec l'expressionnisme abstrait américain n'était pas la seule voie possible. Il lui semblait au contraire qu'il fallait se débarrasser même de ces dernières attaches avec l'espace euclidien et s'en tenir à une peinture rigoureusement bidimensionnelle: «...c'est l'acquis que l'on peut retenir de la peinture dite abstraite d'avoir restitué au tableau sa vraie dimension qui est de surface, et de supprimer le plus possible les illusions de profondeur, d'éclairage (non de lumière, la couleur est lumière), de volume, etc.¹⁰» Ces querelles théoriques sont déjà loin cependant et Leduc qui s'est avancé de manière toujours plus radicale vers une peinture toute en lumière est-il si loin du Borduas de la fin, cherchant le contraste absolu du Noir et du Blanc?

UNE QUÊTE INLASSABLE

Jean-Paul Mousseau, Françoise Sullivan et Marcel Barbeau s'ils ne se détachèrent jamais de l'automatisme le firent plus discrètement. Il y a toujours eu chez Mousseau une forte aspiration à échapper à la problématique exclusive à la peinture. Son talent à la lettre protéiforme l'attirait dans toutes les directions, du bijou au décor de théâtre, des accrochages d'exposition aux collaborations avec le céramiste Claude Vermette, des tableaux aux collaborations avec les architectes (mêtro et murale de l'Hydro-Québec)... Mais ces projets en équipe qui le passionnaient exigeaient une rigueur, une planification et, pour tout dire, un contrôle qui était bien aux antipodes de l'absence de préconception prêchée par Borduas, à la suite de Breton. Ils n'en demandaient pas moins une inventivité continuelle. Bien plus, Mousseau est peut-être celui qui, (avec

Pierre Gauvreau mais d'une toute autre manière) est resté le plus fidèle aux prises de position extra picturales de l'automatisme, n'ayant jamais séparé son activité artistique des préoccupations d'un art qui ait une portée dans la société de son temps.

Françoise Sullivan avait à l'époque transposé les idées automatistes dans un domaine qui pourrait paraître bien éloigné de la peinture, à savoir la danse. Mais le reste de sa carrière l'y a ramené, non sans un passage par la sculpture et l'art conceptuel. Ces changements de media ne doivent pas donner le change sur la continuité d'un esprit. Ses derniers tableaux monochromes témoignent de la même quête inlassable.

Marcel Barbeau quant à lui est resté fidèle à la peinture. Tenté par tous les radicalismes, habité par une soif insatiable de renouvellement, il poursuit ses savantes explorations de la lumière et de la couleur. La dernière fois que nous visitâmes son atelier improvisé dans l'école de rang de Saint-Irénée dans Charlevoix, il s'employait à travailler à des grandes toiles aux couleurs pures, parfaitement maîtrisées. Pour se mettre en train, il peignait aussi de petites toiles non sans rapport avec les ciels si spectaculaires de la région. Barbeau demeure l'inclassable, fidèle à lui-même et à une conception de la peinture à la fois contrôlée et spontanée. N'est-ce pas la grande leçon que l'automatisme aura donnée à la peinture au Québec? Souhaitons que dans tous les retours en arrière dont ce cinquantenaire de *Refus global* seront l'occasion, le travail actuel des peintres ne sera pas oublié. □

¹ Roger Duhamel, «Notes de lecture. Refus global», *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4.

² R. Duhamel, «Brièveté», *Montréal-Matin*, 20 septembre 1948, p. 4.

³ André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, PUM, 1987, vol. 1, p. 341, n. 67.

⁴ Germain Lefebvre a reproduit le texte du manifeste *Prisme d'yeux* dans son *Pellon, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 112-113.

⁵ Paul-Émile Borduas, «[Parlons un peu peinture]», dans André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, PUM, 1987, tome 1, p. 291.

⁶ André Breton, «Discours au Congrès des écrivains (1935)», dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 285.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, NRF, Gallimard, 1948, p. 227 et ss.

⁸ Je me permets cette précision, parce que les lectures nationalistes de cette expression sont non seulement anachroniques, mais complètement à contresens des intentions de Borduas. C'est Borduas qui écrivait à Claude Gauvreau le 19 janvier 1959: «J'ai en horreur tout nationalisme». Voir André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits II; tome 2. Correspondance (1954-1960)*, Montréal, PUM, 1997, p. 1042.

⁹ *Op. cit.*, tome 1, p. 269.

¹⁰ «Leduc vs Borduas», *L'Autorité*, 5 mars 1955.