

Bulletin d'histoire politique

L'ultime expérience de détachement : Borduas à Paris en 1955

Gilles Lapointe

50 ans d'échanges culturels France-Québec 1910-1960

Volume 20, numéro 1, automne 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/1055969ar

<https://doi.org/10.7202/1055969ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association québécoise d'histoire politique et VLB éditeur

ISSN 1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, G. (2011). L'ultime expérience de détachement : Borduas à Paris en 1955. *Bulletin d'histoire politique*, 20(1), 137–147. <https://doi.org/10.7202/1055969ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

L'ultime expérience de détachement : Borduas à Paris en 1955

GILLES LAPOINTE
*Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal*

Nul ne peut nier le très vif intérêt que l'artiste Paul-Émile Borduas a porté sa vie durant à la France. À l'instar d'autres artistes importants du Québec, la France s'est révélée très tôt un lieu investi par l'imaginaire, le désir et le fantasme de réussite. Monde de découverte et de sédimentation culturelle, objet d'une rêverie inépuisable, la France se sera présentée à Borduas comme une entité vivante, une terre d'accueil, un milieu exemplairement sensible au fait artistique et à la consécration de la figure de l'artiste. Plus tardivement et de façon non moins symptomatique, la France deviendra pour Borduas, contre toute attente, le pôle d'un désenchantement profond, dysphorique, où il fera l'expérience solitaire d'une division profonde du « moi », où il n'arrivera pas, de son propre aveu « à prendre racine ». Aussi, à l'occasion de cette réflexion collective sur les relations France-Québec, m'a-t-il paru opportun de me pencher sur la face double, diurne et nocturne, du rapport à la France du chef de file de l'automatisme. J'ai choisi d'orienter mon exposé vers trois moments forts de cette relation complexe à l'Hexagone. Premièrement, le voyage de 1928 de Borduas en France, épisode vécu par lui comme une véritable expérience d'affranchissement de soi. Deuxièmement, son projet d'émigration de 1946 en France, une initiative non mise à exécution et qui a cependant eu des répercussions importantes sur la fortune de l'automatisme québécois dans son rapport complexe au surréalisme. Troisièmement, l'arrivée de Borduas à Paris en 1955, où il éprouve l'expérience douloureuse de la perte, du dessaisissement de soi.

J'évoquerai, pour commencer, les conditions du premier voyage en France en 1928-1930. Confronté en septembre 1928 aux agissements équivoques du directeur de l'École des beaux-arts de Montréal Charles Maillard qui tire les ficelles et lui retire, sur un coup de force, son poste

d'enseignant, Borduas démissionne sans préavis de la Commission des Écoles catholiques de Montréal, exposant au grand jour, par ce geste spectaculaire et inattendu, les manigances de Maillard, qui doit se justifier publiquement. Puis, ayant obtenu une bourse d'étude privée des Sulpiciens, il prend aussitôt la route de la France.

Ce n'était pas rien, en 1928, comme le rappelle l'écrivain Jean Éthier-Blais, que d'être choisi et d'aller, comme on le disait alors, «parfaire ses études» en France. «Il y avait, à Paris, une colonie d'étudiants canadiens, dans toutes les disciplines [...]. À leur retour de France, ces étudiants, vite devenus des maîtres, formaient une *camarilla* que soutenaient mille souvenirs communs et le prestige d'avoir un diplôme français. On les admirait, on les jalousait, on les appelait les "retours d'Europe" »¹.

La France de 1928 va représenter pour Borduas un espace psychique synonyme d'émancipation et d'ouverture, image dont on perçoit encore vingt ans plus tard des traces bien tangibles dans *Refus global* et *Projections libérantes*. Dès cette époque, il est clair toutefois que le peintre dédaigne l'esprit de *camarilla* et va refuser tout net de faire partie de la confrérie des «retours d'Europe» – il la critique sévèrement et rejette de façon tout aussi catégorique le «prestige du diplôme français». Dans *Refus global*, il explicite non sans ironie les raisons de sa distance :

Les voyages à l'étranger se multiplient. Paris exerce toute l'attraction. Trop étendu dans le temps et dans l'espace, trop mobile pour nos âmes timorées, il n'est souvent que l'occasion d'une vacance employée à parfaire une éducation sexuelle retardataire et à acquérir, du fait d'un séjour en France, l'autorité facile en vue de l'exploitation améliorée de la foule au retour².

Borduas stigmatise en particulier les médecins qui appartiennent à la classe bourgeoise et qui, «à bien peu d'exceptions près, [...] adoptent une conduite scandaleuse (il-faut-bien-n'est-ce-pas-payer-ces-longues-années-d'études!)»³. Retenons pour l'instant cette image initiale de la France, fortement imprégnée d'érotisme. Pour le peintre, comme pour plusieurs autres compatriotes d'ailleurs à cette époque, la France est le lieu tout désigné pour parfaire une éducation sexuelle retardataire, et Borduas (il a alors vingt-trois ans!) avoue en toute candeur y goûter ses premières expériences lors de ce premier voyage. De façon osée, il situe d'ailleurs sur le même plan initiation sexuelle et spiritualité : «Je découvre les plaisirs d'amour : Lulu et cie ; Saint Jean de la Croix, autre merveille»⁴. L'expérience d'une sexualité heureuse, épanouie, chantante pourrait-on dire, se pratique d'autant plus aisément, semble-t-il, qu'elle s'associe étroitement à l'aventure intellectuelle et artistique. Dans ce lieu privilégié où la vie de l'esprit et le désir occupent une place importante, deux peintres brillent pour Borduas d'un éclat particulièrement lumineux : «Renoir, quelle merveille et quelle leçon ! Pascin»⁵. Jules Pascin, figure bien connue à l'époque

de Montparnasse, est réputé pour ses peintures et dessins érotiques. Le Renoir de Borduas est d'une sensualité frémissante, sans doute trop intense au regard d'une certaine censure canadienne-française :

J'imagine que si Renoir eût vécu cent ans et plus ses dernières toiles eussent été peintes d'un seul pétale de rose fait d'une infinie variété de tons, d'un clitoris remplissant le tableau d'une multitude de petites touches de chair rose et bleue⁶.

Tout n'est pas que sensualité et dans *Refus global*, Borduas remarque que, pour certains, ces voyages en France et à Paris « sont dans le nombre l'exceptionnelle occasion d'un réveil intellectuel. Au contact vivifiant des poètes maudits, les consciences s'éclairent »⁷, précisant entre parenthèses : « (Les lectures défendues apportent un peu de baume et d'espoir) »⁸. C'est du reste dans cet esprit qu'il faut lire sa formule désormais célèbre : « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes »⁹.

Déjà, il est clair que la France représente pour Borduas un lieu d'émancipation personnelle. Dans son *Journal*, il note qu'il est bien décidé durant son séjour en France à vivre comme « artiste-peintre ». Dans ce qui tient lieu ici de véritable déclaration de principe, le jeune peintre reconnaît dans la France et dans Paris le véritable lieu de consécration de l'artiste, foyer incandescent de cette « brûlante actualité de l'art »¹⁰ qu'il lui faut à tout prix rejoindre. Cette conviction viscérale sera plus tard étayée par l'exemple concret et aussi douloureux, qui repose sur fond de rivalité voilé, de l'ascension fulgurante de Riopelle et du rayonnement international dont jouira ce dernier. Aussi, aux supposées « compétences » que Borduas peut retirer d'une formation académique aux Ateliers d'art sacré en 1928 et au diplôme français qu'il pourra obtenir de cette institution, il préfère à bon droit les connaissances pratiques proches du véritable métier d'artiste. Aussi, peu désireux de servir les intérêts de ses protecteurs, il déserte les Ateliers d'art sacré de Maurice Denis et part durant de longs mois décorer une petite église en Lorraine.

Il faudra tout le pouvoir de persuasion d'Ozias Leduc et la menace à peine voilée de son protecteur Olivier Maurault de lui couper les vivres pour rappeler Borduas à ses devoirs. C'est en parcourant son *Journal* personnel dans lequel il consigne notes et impressions, qu'on peut sans doute le mieux avoir un aperçu du rapport de Borduas à la France. Ce *Journal* n'est pas le lieu d'un investissement intime et frappe même par sa brièveté. Borduas redoute pour lui-même visiblement le piège de la complaisance et des lamentations, ne voulant pas, à l'instar de Kafka, « tourner cyniquement autour de soi-même ». Aucun pacte autobiographique, au sens où l'entend Philippe Lejeune, n'y est scellé. Le jeune artiste originaire de Saint-Hilaire s'adapte étonnamment bien à son nouveau milieu et trouve en France une terre d'élection. Le *Journal* et la correspondance montrent

aussi que Borduas songe à prolonger de plusieurs années son séjour en France, ce qui chagrine sa mère¹¹. Dans un *lapsus calami*, Borduas poste d'ailleurs à sa mère une lettre galante destinée à une petite amie française, ce qui conduit Éva Borduas à se défier des Françaises, car celles-ci sont, dit-elle, « enjôleuses et bien exigeantes ». Borduas ne rentre au pays en juin 1930 que lorsqu'il a épuisé toute autre ressource pour obtenir une prolongation de séjour. À n'en pas douter, ce premier séjour en France a attisé son désir d'une longue résidence en France.

J'en viens maintenant à mon deuxième exemple¹², l'année 1946 et à cet épisode longtemps resté privé. L'expérience jubilatoire d'une démission soudaine suivie d'un départ précipité pour la France en 1928 a laissé un souvenir exaltant, geste hardi que Borduas, dix-huit ans plus tard, est tenté de répéter lorsque les conditions dans lesquelles il exerce sa profession se détériorent de nouveau. Que Borduas songe à rejouer dans un élan fougueux et dans des termes quasi identiques la scène du départ pour Paris montre combien il continue de chérir ce moment où il a joué son propre destin à quitte ou double. Compromis auprès des autorités de l'École du meuble lors de la grève des finissants au printemps 1946, Borduas voit alors une partie de son enseignement lui être retiré. Ses relations avec le directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau, s'enveniment. Malgré la construction récente d'une maison sur le bord du Richelieu, qui lui a coûté argent et efforts considérables, Borduas songe à quitter définitivement l'enseignement et à s'expatrier en France, où il croit que la conjoncture lui est favorable. Il écrit alors à Paul Beaulieu, secrétaire d'ambassade à Paris :

Mon cher Paul,

Le sort en est jeté. Il devient impossible de vivre au pays. Plus les problèmes sont évidents et moins l'on voit clair.

La critique manque de lucidité, de courage. Quelques très jeunes partent du bon pied, cependant leur information laisse encore à désirer et je ne peux plus attendre. Encore une fois il faut tout risquer ou ce sera la catastrophe.

Je suis mûr pour la France si elle veut de mes peintures. [...] Qu'en pensez-vous ? Dans une aventure comme celle-ci, la hardiesse est de mise¹³.

Sur un ton quelque peu dramatique, Borduas écrit qu'il est déterminé à « vivre de [s]a peinture ou en mourir »¹⁴. Cette fois, c'est comme artiste peintre entièrement formé qu'il veut se présenter en France. Quelques connaissances sur place tentent de le décourager de se lancer dans pareille aventure : l'artiste Simone Aubry-Beaulieu trouve son idée « dangereuse et merveilleuse »¹⁵, et cherche à le dissuader en présentant sous un jour sombre les conditions de vie difficile qui prévalent dans le Paris de l'après-guerre. Le père Marie-Alain Couturier met aussi Borduas en garde contre

« la férocité du monde artistique », « où il est extrêmement difficile d'être accepté, quelle que soit sa valeur »¹⁶. Riopelle a été chargé entre-temps par Borduas d'aller s'enquérir sur place et de soumettre ses œuvres et celles du groupe automatiste au célèbre marchand d'art Pierre Loeb. À cette époque, Borduas estime que seule la capitale française est susceptible de lui assurer une subsistance comme peintre. De l'impression favorable que produiront ses œuvres sur Loeb dépend entièrement la décision de s'expatrier. Dans une lettre datée du 16 février 1947 à son correspondant Roger Fauteux, le critique Guy Viau ne peut dissimuler son enthousiasme :

Il y a même un marchand de tableaux à Paris, Pierre Loeb, reconnu comme un grand découvreur de peintres, qui en voyant les œuvres canadiennes que Jean-Paul Riopelle lui montrait, Borduas, Mousseau, Gauvreau, Leduc, Desroches, lui et toi, a dit qu'il ne prévoyait pas de bons peintres en France d'ici 30 ans, et qu'il n'est pas impossible que la nouvelle école sorte du Canada¹⁷.

Après une attente interminable, Borduas reçoit enfin de Riopelle la réponse tant espérée. Quel contraste entre la missive chaleureuse de Guy Viau déjà citée et celle que Riopelle adresse à Borduas et qui relate la même rencontre avec Loeb :

Ayant finalement consenti à me recevoir Pierre Loeb n'a pas voulu dire grand chose lorsque je lui montrai vos œuvres, toile[s], photos, et la plaquette de Robert Élie : « C'est de l'automatisme, mais... », et ce mais est resté sans explications. Je crois que l'absence du caractère surréalis[t]e l'a dérouté. Puis je lui fis voir quelques dessins des peintres du groupe, Fauteux, Barbeau, Mousseau. Il trouve que cela n'apporte rien de neuf. Voilà ce que je n'arrive pas à m'expliquer. Il a bien aimé mes aquarelles, me demandant de lui montrer ce que je ferai à l'avenir, et me donna une lettre pour me présenter à Breton¹⁸.

Il s'agit d'un moment capital dans l'histoire de l'automatisme, puisque ce geste équivoque de Riopelle aura des répercussions extrêmement importantes qui se font sentir jusqu'à aujourd'hui, dont la moindre n'est pas le refus par Borduas de participer à l'Exposition internationale du surréalisme de Paris, quand Riopelle, quelques semaines plus tard, lui transmettra l'invitation. Devant la force de l'évidence que revêt le jugement négatif de Loeb, Borduas renonce à son projet d'un second départ vers la France. Fin avril 1947, il écrit à Guy Viau :

Mon rêve d'aller un jour prochain, avec ma petite et chère famille m'installer en France s'est enfui devant les difficultés morales de ces temps de trouble. De plus en plus aussi, je me rends compte que mes activités de ces dernières années m'ont profondément marqué. Durant des années je m'étais cru dégagé de tout esprit nationaliste. Aujourd'hui, je me retrouve à penser que si je puis atteindre un certain ordre international, ce n'est que dans un enracinement progressif dans le milieu dans lequel j'ai œuvré depuis quelques années. Donc m'expatrier en ce moment me semble une impossibilité. En tout cas, il est impossible que je fasse moi-même les premiers pas¹⁹.

Le fait qui me semble déterminant ici est que le choix éminemment politique de Borduas de ne pas participer à l'Exposition internationale du surréalisme n'exprime pas uniquement son refus de laisser un écrivain français de l'envergure d'André Breton, un « maître », annexer d'un bloc à un courant de pensée européen bien constitué un mouvement original comme l'automatisme québécois. D'ailleurs, comme le montreront par la suite les premières lignes de *Refus global*, Borduas n'a qu'une confiance limitée à l'égard de l'« élite [française] qui reprend la mer, écrit-il, ou se vend au plus fort. Elle ne manquera plus de le faire chaque fois qu'une occasion sera belle »²⁰. Ce que je veux plutôt souligner ici, c'est que cette mise à distance du surréalisme par Borduas est rapidement suivie d'une réflexion de fond de l'artiste sur ce qu'il faut appeler ses « appartenances ». Cette prise de conscience de Borduas, qui survient à la fin d'avril 1947, plutôt que de pousser le peintre à l'exil, le conduit au contraire à chercher à s'enraciner davantage dans son lieu natal. Cette volonté déclarée de Borduas d'agir à partir du Québec pour rejoindre l'universel est exceptionnelle, car l'artiste, on le sait, a souvent déclaré avoir en horreur toute « fixation ». Si ce geste d'enracinement a une portée si considérable, c'est aussi parce qu'il rend possible la rédaction de *Refus global*. En 1947, Borduas refuse catégoriquement d'être mis en position ancillaire ou de colonisé par rapport à Breton. Il pose là un geste de souveraineté indiscutable.

L'attachement au sol natal représente un aveu extraordinaire en vérité, puisque Borduas et son groupe mènent depuis plusieurs années un combat acharné contre le nationalisme de Duplessis. Son rejet de l'idéologie défendue par le gouvernement de l'Union nationale n'empêche pas Borduas cette fois d'anticiper l'émergence d'une autre forme de nationalisme ou d'appartenance au territoire nettement positive (un nationalisme d'ouverture). Ai-je toutefois raison de penser que l'enracinement de Borduas fait fond en partie sur un « rejet » de la France qui n'est pas seulement colonial ? Le mot « international » auquel Borduas a ici recours m'incite à le penser. Au risque de trop simplifier, je décrirai ainsi son attitude : le prix collectif de notre attachement sentimental à la France dans le passé a été exorbitant ; dorénavant, il ne saurait être question de nous jeter dans les bras du premier Français venu, fût-il pape et surréaliste. Par ailleurs, lorsque Borduas soulève l'idée d'exil et explique à Guy Viau « qu'il est impossible qu'il fasse lui-même les premiers pas », il semble pressentir la crise du *Refus global*, ainsi que la réaction vengeresse des pouvoirs en place qui le contraindront éventuellement à l'exil.

J'en viens maintenant à mon troisième et dernier exemple. Le 14 février 1955, installé à New York, Borduas écrit à Marcelle Ferron, elle-même à Paris : « Je dois vivre uniquement de cette maudite peinture et seule une présentation de premier plan à Paris le permettrait – peut-être ? D'ici [New York] l'on ne voit que Tapié et Loeb »²¹. Dans sa réponse, Marcelle Ferron

lui apprend que Pierre Loeb s'est montré réceptif à sa peinture : « Ma chère Marcelle, répond aussitôt Borduas, je suis confus ! Je ne te demande que quelques renseignements et tu m'offres la gloire !... Certes si Loeb était intéressé ce serait l'idéal »²².

Croyant enfin réunies les conditions favorables qu'il recherche, Borduas débarque donc quelques mois plus tard à Paris. Mais la « confrontation » tant attendue entre Paris et lui, tout comme ses désirs d'exposition à la galerie Pierre, ne se concrétiseront pas. Ébloui par le souvenir trop idyllique d'un milieu français qui a bien changé depuis un quart de siècle, Borduas accorde pour l'instant peu d'importance au débat idéologique et esthétique qui oppose Paris et New York, au terme duquel celle-ci supplantera Paris comme capitale des arts. De surcroît, Borduas n'est-il pas trop « américain » pour les Français et trop « français » pour les Américains ? Comme l'écrira le réputé critique d'art français Michel Ragon dans les années 1970, même s'il est manifestement d'avant-garde et qu'il constitue sans l'ombre d'un doute « le premier groupe abstrait lyrique au monde », « le groupe des Automatistes québécois a souffert d'être né dans une région qui ne figurait pas alors sur les cartes de la création artistique »²³.

Pourtant, les premiers mois à Paris ont fait naître chez Borduas des espoirs démesurés. Dès son arrivée en sol français, il écrit au critique d'art du *Devoir* Noël Lajoie : « Sur le plan pictural la victoire est assurée. Comme c'est étrange »²⁴ ! Dans ses lettres, le peintre a recours aux mots « victoire », « conquête », « confrontation », termes qui trahissent tous une attitude de domination, un désir de toute-puissance qui font de lui un ambassadeur involontaire de la culture et de la machine idéologique américaines. Cette euphorie est cependant de courte durée. Dès 1956, Borduas admet abuser des faciles récriminations contre Paris, débarquant « en Canadien doublé d'un Américain pressé » et en « grossier personnage »²⁵. Son désenchantement croissant à l'endroit de la Ville-Lumière transparait dans cet échange avec sa correspondante Gisèle Lortie, qui lui vante le charme de la capitale : « Je ne partage pas entièrement votre enthousiasme pour ce cher vieux Paris. Pourtant, c'est encore la plus belle ville du monde !... Serais-je trop américain ou insensible à l'histoire ? Les deux, bien sûr, et gâté à tout jamais ! »²⁶. Borduas n'arrive pas à s'entendre avec les galeries parisiennes. À sa galériste new-yorkaise Martha Jackson, dans un geste d'orgueil peu caractéristique qui laisse deviner son mal-être, il déclare « être aussi connu que Picasso »²⁷. « Si vous êtes aussi connu que Picasso, s'enquiert ironiquement cette dernière, où sont vos acheteurs ? »²⁸ Selon une autre confidence de son ami le poète français Michel Camus, « Borduas n'a pas le tempérament français, fait en partie de jeu, mais aussi de tricherie, de méchanceté »²⁹. On trouve une autre trace de cette incompréhension réciproque et de l'incapacité de Borduas à composer avec un certain esprit français, dans ces propos rapportés par Jean Éthier-Blais :

Que voulez-vous, me dit-il, je n'arrive pas à aimer les Français, les Parisiens. Bien sûr, je suis canadien, ils me traitent comme l'un des leurs, donc mal. Ils ne voient pas un étranger en moi. Mais il me manque que l'on m'aime. Je suis trop vieux pour faire tous les premiers pas. J'ai voulu des amitiés françaises. Je ne les ai pas trouvées. Vous êtes témoin que je dois me rabattre sur le Canada³⁰.

Ce malaise sourd chez l'artiste se transforme progressivement en une profonde crise identitaire qui ne se résorbera jamais complètement. « Quelque chose est brisé, écrit Borduas, dont j'attends réparation : une grave contradiction dont j'attends la solution. Impossibilité de m'accepter en bloc dans ce lieu. Perdu ce sens de l'unité, de la liberté³¹. » Borduas s'obstine pourtant et continue de soutenir que « [l']aventure doit être menée jusqu'au bout quoi qu'il advienne »³². À la fin de 1956, lucide, il confesse sans faux-fuyant : « Il semble qu'il eût été préférable de ne pas quitter New York ». Cette arrivée à Paris, qui était donné à vivre comme une « aventure sans limite », l'a conduit à une impasse. Le jeu des différences, où la culture et la langue françaises, à la fois proches et étrangères, sont ressenties comme une blessure, l'obligation d'avoir à composer avec le fragile statut d'étranger, la nécessité d'avoir à se reconstruire dans un pays neuf une nouvelle identité, loin de son entourage habituel et des représentations familières, tout cela concourt à faire de l'exil une expérience proche du trauma. Peu avant sa mort, Borduas confie à son ami Claude Gauvreau : « Notre défec-tueuse évaluation historique de nous-mêmes, de la France, devrait être corrigée de telle sorte qu'en venant ici on ne se croie plus sottement français »³³.

Au début de l'année 1959, un an avant sa mort, Borduas bat en brèche la légende dorée et le mythe paradisiaque d'une France idyllique et fustige l'attitude de ceux qui ont « les yeux rivés sur ce paradis perdu en [se] félicitant d'avoir appartenu – et d'appartenir toujours par la langue, la culture, [le] bon goût – à ce pur diamant éblouissant »³⁴. Le peintre dit rêver au Saint-Hilaire natal, au pays « gris merle » qu'il est réduit, certains jours de grand vent, « à flairer en imagination »³⁵.

En guise de conclusion

Dans le jeu des infléchissements et des réappropriations symboliques, sous sa face lumineuse ou obscure, la France a représenté, à n'en pas douter dans l'horizon de pensée de Borduas, mieux que tout autre lieu de sa cartographie imaginaire, un motif central dont j'ai tenté d'interroger certains éléments. L'École de Paris a démontré au cours de son histoire son extraordinaire capacité à intégrer les artistes étrangers. Pourquoi pas Borduas ? Peut-être celui-ci, comme l'a suggéré Marcelle Ferron³⁶, a-t-il joué de malchance ? L'historien d'art Serge Guilbault a écrit qu'un artiste à l'époque de Borduas ne pouvait jouir d'une réputation internationale qu'en se soumettant à la règle de Paris, c'est-à-dire devenir parisien.

Borduas a-t-il seulement chevauché de folles «chimères»³⁷ en revendiquant cette confrontation avec Paris en tant que «Canadien»? En raison de la fascination qu'elle exerce sur lui, la France semble avoir représenté un obstacle insurmontable. «Le pur diamant éblouissant», surface réfléchissante, d'une dureté à toute épreuve, est-elle ici la métonymie d'une société française qui fascine et qui reste impénétrable? À n'en pas douter, le sacrifice pour qui cherche à s'offrir pareil luxe reste exorbitant.

Notes et références

1. Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1979, p. 20.
2. Paul-Émile Borduas, *Refus global*, dans *Écrits I*, édition critique sous la direction d'André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1987, p. 330.
3. *Ibid.*
4. Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, dans *Écrits I*, *op. cit.*, p. 410.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 436.
7. Paul-Émile Borduas, *Refus global*, dans *Écrits I*, *op. cit.*, p. 330.
8. *Ibid.*, p. 331.
9. *Ibid.*
10. Cette expression apparaît sous la plume de Borduas dans sa lettre à Robert H. Hubbard du 23 mai 1954. Voir Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 608.
11. Inquiète, sa mère lui écrit: «Moi qui avait [*sic*] tant hâte d'être rendue à l'été croyant de te [*sic*] voir revenir je trouve bien triste de voir que tu aimerais à passer encore une couple d'années le plus beau temps de ta jeunesse loin de ta famille et de tes amis, c'est vraiment un grand sacrifice pour nous tous que tu nous demandes [...] toi mon Paul ne marie pas une Française sois bien défiant elles sont enjôleuses et bien exigeantes presque tous les Canadiens qui en ont mariées se sont séparés ou n'ont pas été heureux» (Lettre du 31 mars 1930 de Éva Perrault-Borduas à Paul-Émile Borduas, fonds Paul-Émile Borduas, Musée d'art contemporain de Montréal, dossier T. 173).
12. Cette deuxième partie de mon exposé est la version remaniée d'une communication présentée le 27 mai 2009 à la Maison de la culture Mont-Royal à l'occasion du colloque «Héritages du surréalisme». Ce texte a paru en 2010 aux Éditions du Noroît dans *Héritages du surréalisme* sous le titre «Soleil noir et cœur secret dans le sablier automatiste. La constellation Breton». Voir aussi Gilles Lapointe, «Filiations et ruptures. La correspondance Borduas-Riopelle», dans *La Comète automatiste*, Montréal, Fides, «Nouvelles Études québécoises», 2008, p. 59-87.
13. Lettre de Paul-Émile Borduas datée de juillet 1946 à Paul Beaulieu, dans Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, édition critique sous la direction d'André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 181-182.
14. *Ibid.*, p. 181.

15. Lettre du 15 juillet 1946 de Simone Aubry-Beaulieu à Paul-Émile Borduas. Elle est conservée au Musée d'art contemporain de Montréal, dans le fonds Paul-Émile Borduas, sous la cote T. 182.
16. Propos du Père Couturier rapportés par Simone Aubry-Beaulieu. Voir Gilles Lapointe, *La Comète automatiste*, *op. cit.*, p. 69, n. 13.
17. Lettre de Guy Viau à Roger Fauteux, 16 février 1947, archives Roger Fauteux.
18. Lettre du 4 février 1947 de Jean-Paul Riopelle à Borduas, fonds Paul-Émile Borduas, Musée d'art contemporain de Montréal, T. 159.
19. Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 204.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 718.
22. *Ibid.*, p. 723.
23. Michel Ragon, «Paul-Émile Borduas et les "automatistes" québécois», dans *Peinture contemporaine*, Paris, Casterman, 1974, p. 33.
24. Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 790.
25. *Ibid.*, p. 824.
26. *Ibid.*, p. 797.
27. (Lettre du 3 décembre 1957 de Borduas à Martha Jackson, dans Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 951).
28. Le 8 décembre 1957, Martha Jackson écrit à Borduas : «*If you are the Picasso of Canada I want some more information – you know I have nothing [...] Now you complain about M. Band. He is the only Canadian collector who is really interested and comes here a lot. [...] Where are the others? Why don't they come here to buy paintings from me?* » (Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.* p. 966, notes 12 et 13).
29. Témoignage de Michel Camus, 20 mai 1998, «Du Refus global au village global», radio FM de Radio-Canada; série animée par Jean-Pierre Denis.
30. Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, *op. cit.*, p. 674.
31. *Idem*, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 817. Le 25 février 1956, Borduas écrit à Noël Lajoie : «Il faut bien comprendre mon cher ami, que je n'ai pas changé : je reste exclusif, difficile, solitaire. Paris peut encore apporter un soulagement à ça mais pas du jour au lendemain. Il faut être patient, attendre, attendre encore.» (Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 816).
32. *Ibid.*, p. 841. En mai, tout espoir semble l'avoir quitté : «Paris est un charme pour les yeux mais reste pour moi la cause de beaucoup d'angoisse du cœur et de l'esprit... C'est une ville désormais sans espoir!.» (Lettre à Gérard et Gisèle Lortie, 31 mai 1956, dans Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 842). Pourtant, le 7 juillet 1956, il écrit à Gisèle Lortie : (*Écrits II*, *op. cit.*, p. 851).
33. Lettre de Borduas à Claude Gauvreau du 19 janvier 1959, dans *Écrits II*, *op. cit.*, p. 1040-1041.
34. *Ibid.*, p. 1041.
35. *Ibid.*, p. 1005.
36. «[...] J'ai toujours eu de la chance dans la vie. Pour Borduas, cela a été l'inverse : on aurait dit que la guigne s'accrochait à lui. Peu après son arrivée à Paris, des galeries lui avaient proposé d'exposer ses œuvres, mais presque à chaque fois ses expositions étaient tombées à l'eau» (Marcelle Ferron, *L'Esquisse d'une mémoire*, Montréal, Les Intouchables, 1996, p. 111-112).

37. «Me voilà encore une fois chevauchant mes chimères. Il ne faut pas m'en vouloir: en dehors d'elles ma vie est si mince» (Paul-Émile Borduas à Guy Viau, 24 février 1957, dans *Écrits II, op. cit.*, p. 909).