

Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle

Gilles Lapointe

Volume 34, numéro 2-3, automne–hiver 1998

L'automatisme en mouvement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036109ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036109ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, G. (1998). Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle. *Études françaises*, 34(2-3), 193–216. <https://doi.org/10.7202/036109ar>

Résumé de l'article

Longtemps tues, les dissensions entre les différentes factions automatistes commencent aujourd'hui à poindre. À partir de la correspondance échangée entre Borduas et Riopelle, l'auteur analyse ici les enjeux de l'antagonisme, resté longtemps inavoué, qui opposa les deux peintres. Le projet téméraire de Borduas de s'expatrier en France en 1946 où il espère être reconnu par le célèbre marchand d'art français Pierre Loeb qui consacra plutôt quelques années plus tard Riopelle, le refus de l'artiste de participer avec son groupe à l'exposition internationale du surréalisme à la Galerie Maeght à Paris en 1947, l'accusation de « paternalisme » portée par Riopelle, qui poussera Borduas à rédiger pour sa propre défense en 1950 sa « Communication intime à mes chers amis », constituent quelques jalons importants de cette mésentente par laquelle s'opéra un renversement des générations entre maître et disciple. La rivalité non liquidée entre ces deux artistes de premier plan affecta de façon importante la place du mouvement automatiste dans l'histoire du développement de la peinture non figurative.

Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle

GILLES LAPOINTE

L'ÉGRÉGORE AUTOMATISTE EN QUESTION : PREMIÈRES DISSENSIONS

Il était sans doute inévitable que l'automatisme québécois, qui allait prendre corps autour d'un noyau d'artistes résolument engagés sur la voie de la transformation et du renouveau artistique, soit le lieu de vives et constantes tensions internes. Mobilisée en certaines occasions mémorables par les contestations ouvertes contre le pouvoir établi, dont la célèbre affaire *Refus global* marquera le point culminant, l'action du groupe allait se resserrer progressivement autour d'un projet de réaménagement esthétique et idéologique ambitieux, dont l'élaboration n'irait pas sans heurts. Prenant appui sur la valorisation de l'acte créateur et le pouvoir de l'imaginaire, exprimant la volonté de contribuer à l'émergence d'une nouvelle sensibilité collective, la définition du nouvel égrégoire allait fournir l'occasion de dissensions internes dont on a pas encore suffisamment parlé. Pour des motifs d'abord stratégiques, parce que le rapport de force entre le pouvoir officiel et le petit groupe était trop

inégal¹, les automatistes, s'ils n'ont jamais évité la polémique et ménagé leurs adversaires ou esquivé la lutte lorsqu'ils la jugeaient inévitable, n'ont par ailleurs jamais désiré étaler leurs divisions en public. On trouve toutefois çà et là dans leurs écrits, de façon sporadique, des traces de ces débats souvent passionnés. Du vivant de Borduas, quelques allusions à ces contestations apparaissent dans *Projections libérantes*, alors que le chef de file de l'automatisme fait état, de façon laconique, de la présence d'éléments contradictoires, inquiets, au sein du mouvement, vis-à-vis desquels il lui faut de toute nécessité refaire l'unité². Sensible à l'inconfort que génère le retour du « Parisien » qu'est devenu Riopelle et désireux de s'assurer de sa « fidélité », Borduas prend garde que la crise ne dégénère rapidement en un conflit ouvert : aussi relate-t-il en des termes très mesurés les incidents qui impliquent Riopelle ; dans une lettre datée du 6 janvier 1948, il partage prudemment ses inquiétudes à ce sujet avec Fernand Leduc : « L'arrivée de Jean-Paul, l'atmosphère de Paris [ont] remis ces questions en cause. Son désir d'une éclatante rupture. L'impossibilité d'une telle action préméditée sans rompre le lien sensible avec la difficulté particulière, au temps au lieu, nous obligeront à réviser ces questions³. » De même, des lettres aux journaux publiées par certains membres du groupe et qui mettent Borduas dans l'embarras⁴, des confidences de Claude

1. Claude Gauvreau est le membre du groupe qui montra le moins de répugnance à discuter des tiraillements qui divisèrent la « famille automatiste ». Parlant ouvertement à Borduas, dès 1948, d'une « faction Riopelle », il relate comment les rumeurs de tensions au sein du groupe font déjà l'objet d'une tentative d'exploitation par les adversaires de *Refus global* : « D'après Pierre (et je crois que le tuyau est indiscutable) un groupe de chrétiens (ayant en tête Dansereau) préparerait une lettre pour *Le Devoir* en marge de la discussion avec Gérard Pelletier ; ils compteraient exploiter la rumeur du désaccord avec la faction Riopelle. Ils auraient à ce sujet approché Guy Viau pour obtenir des renseignements et pour solliciter sa collaboration à cette lettre. Mais Guy se serait abstenu dans les deux cas » (lettre inédite de Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas, fin novembre 1948, fonds Paul-Émile Borduas, Musée d'art contemporain de Montréal, T. 128. Je renverrai dorénavant directement à ce fonds sous la cote T).

2. « Au sein du groupe un puissant besoin d'action, une grande inquiétude ; faire le point s'impose. Il faut détruire des malentendus, ordonner dans l'unité des éléments contradictoires » (Paul-Émile Borduas, « Projections libérantes », dans *Écrits I*, édition critique préparée par André G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, p. 473).

3. Lettre de Paul-Émile Borduas à Fernand Leduc, *Écrits II*, t. I, édition critique préparée par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 226.

4. Ray Ellenwood a fait remarquer à ce propos la division interne qui caractérisa la réplique automatiste à la suite du renvoi de Borduas : « *Once again, the position of the "Riopelle faction" seems to be clear and consistent, almost as if the debate over Couturier of a few months earlier were continuing to plague the Automatists [...]. But their actions may have exacerbated an already difficult position for Borduas in his isolation,*

Gauvreau à quelques correspondants privilégiés⁵ laissent supposer l'existence au moins momentanée de factions, de clans au sein du mouvement. Mais la réhabilitation de *Refus global* par les tenants de l'idéologie du rattrapage notamment, un début de mythification autour de la figure de Borduas à l'occasion de la rétrospective en 1962 de ses œuvres au Musée des beaux-arts de Montréal, l'exploitation par les histoires officielles de la confrontation qui oppose les automatistes au groupe des peintres modernistes qui gravite autour de Pellan ont rapidement détourné l'attention de la critique de ces luttes intestines. Toutefois, cette représentation simpliste se brouille avec le temps, la belle unanimité se défait et quelques échos discordants se font bientôt entendre. Longtemps tues, les dissensions entre les différentes factions automatistes commencent seulement aujourd'hui à poindre. Leurs relations, comme le rapporte ici Claude Gauvreau à son correspondant fantôme Jean-Claude Dussault, n'étaient certes pas dépourvues d'opportunisme ni d'(auto)censure :

Chez une minorité automatiste, il y eut longtemps cette manie de censurer le comportement individuel des autres, de blâmer la façon d'agir de tel ou tel copain dans tel ou tel salon, d'accuser tel ou tel copain de manquer d'intransigeance parce qu'il obéissait à telle ou telle nécessité psychologique particulière. Cette manie, je l'appelle le « complexe de Calvin » [...]. Pour éviter toute équivoque, je vous spécifierai que le complexe de Calvin était florissant autour du maigre noyau Riopelle⁶.

En 1969, Claude Gauvreau, dans son texte-bilan « L'épopée automatiste vue par un cyclope » paru dans l'important numéro que *La Barre du jour* consacrait alors aux automatistes, dépeint les circonstances qui ont entouré un premier désaccord ouvertement déclaré entre Borduas d'une part, Riopelle et Pierre Gauvreau d'autre part, autour de la publication de *Refus global*.

*since the people offended by such intransigence were his only potential allies outside the group. Another remarkable fact, and one not easily explained, is that the Automatists seemed to be responding as individuals or as "factions", rather than as a collectivity. It appears that there was no consistent and sustained group action to fight Borduas' dismissal or to counteract the propaganda against Refus global » (Ray Ellenwood, *Egregore. The Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 154-155).*

5. L'enthousiasme débordant du jeune « Retour d'Europe » indispose certains membres du groupe. Claude Gauvreau, dans une lettre datée du 26 avril 1950 à Jean-Claude Dussault, explicite les motifs qui ont amené ce moment de trouble : « De retour au Canada, Riopelle était sensiblement changé. Il était devenu un peu hautain, méprisant et pédant. [...] Son attitude cavalière (à l'endroit de Mousseau, Barbeau et moi-même principalement) entraîna de la bisbille par la suite » (Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1993, p. 364).

6. *Ibid.*, p. 263.

Selon Claude Gauvreau, son frère Pierre et Jean-Paul Riopelle contestaient la validité de la phrase de Borduas dans « En regard du surréalisme actuel », qui affirme que « Breton seul demeure incorruptible ». Claude Gauvreau décrit ainsi la suite des événements :

Ce texte fut apporté à Borduas dans son atelier ; il en lut deux lignes, puis, dans un geste exaspéré, le projeta violemment dans un coin de l'atelier. On imagine le froid qui s'ensuivit. Mais le texte de Pierre avait été laissé à Borduas qui le lut en entier quelques jours plus tard. Cette lecture lui fit regretter son geste : il se trouvait que le texte n'était pas si bête finalement. Mais le mal était fait ; il se dessina pour un temps deux ailes à l'intérieur de l'automatisme⁷.

Le 12 juillet 1969, paraissait dans le journal *La Presse*, sous la signature de Borduas, de façon posthume, un texte qui épouse la forme d'une lettre, texte intitulé « Communication intime à mes chers amis » daté du 1^{er} avril 1950. Ce court texte était suivi de deux ajouts, « En guise d'introduction écrite en post-scriptum » et « Ce n'est pas encore tout à fait ça ! » datés du 9 avril 1950. Outre le fait intéressant que ce texte ait été rédigé sous forme de lettre, retenons également qu'il présentait des signes évidents d'embarras de la part de son auteur, comme si Borduas, pris de court, n'arrivait à trouver ni le ton ni la forme qui convenaient à son propos ; il en arrive en fin de parcours, après bien des tâtonnements et louvoiements, à traiter la question qui fait problème, soit l'accusation de paternalisme portée par Riopelle : « Un jour dans un moment important, Riopelle m'accuse, à Claude, avec une intention injurieuse, d'être : "Un peu paternel"⁸. » Le chef de file de l'automatisme ne remet pas en cause les raisons qui ont motivé ce reproche de la part du jeune Riopelle, énoncé dans un contexte apparemment difficile pour lui. À l'évidence, si l'on doit l'accuser de quelque chose, ce n'est pas d'être paternel, affirme-t-il, c'est de ne pas l'être assez : dans son esprit, il est d'abord un père et non un frère, et en tant que père véritable, « Il ne saurait entreprendre contre [ses fils] une lutte fratricide, ni favoriser cette lutte entre eux⁹. » En revanche, il est clair, déclare d'un même souffle l'artiste, que « La bataille n'est concevable qu'au sein de la famille pour la conquête du plus haut point désiré de tous pour chacun [...] »¹⁰. On voit déjà, à partir de cet exemple, malgré la dénégation de

7. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, « Les Automatistes », n^{os} 17-20, janvier-août 1969, p. 72.

8. Paul-Émile Borduas, « Communication intime à mes chers amis », dans *Écrits I*, p. 507.

9. *Ibid.*, p. 510.

10. *Ibid.*, p. 508.

Borduas, que précisément ce père est aussi un frère pour ses fils, du moins pour son fils Riopelle. La rivalité démentie est une force agissante qui prendra rapidement la forme d'une lutte « fratricide » entre Riopelle et lui. Son intensité particulière, sa force d'entraînement se marqueront par un désir d'exclusivité, par une prétention acharnée à atteindre seul les plus hauts sommets. Elle sera puissance d'action, détermination obstinée, opposition active à un autre, implicitement ressenti et reconnu comme étant de force égale à soi. Évitant le terrain de la confrontation directe, cette rivalité sera aussi longtemps esquive et masque. La crainte d'être pris en défaut de maîtrise, l'assurance d'être attendu et désiré, le désir inavoué de forcer l'autre à se découvrir, à se soumettre à sa loi, une fascination réciproque, enfin, expliquent la lenteur des échanges et les réticences (on parlerait plus à propos de résistances) dont feront preuve les deux correspondants dans cette petite guerre d'usure qui aura pour enjeu tacite un temps la place du chef, mais qui se déplacera bientôt dans les faits sur une tout autre scène.

Si depuis la publication de « Communication intime à mes chers amis » en 1969, des échos indirects des affrontements Borduas-Riopelle nous sont parvenus — on connaît les transpositions tourmentées auxquelles ils donnèrent lieu dans l'univers théâtral autoréférentiel de Claude Gauvreau, où la question de l'égrégoire automatiste est constamment au centre des préoccupations du dramaturge —, ils sont parfois exposés ouvertement, crûment même, dans certaines interviews récentes données par Riopelle (j'y reviendrai plus loin). Dans ses *Indiscrétions*, un texte resté longtemps inédit, rédigé vraisemblablement durant l'hiver 1947-1948 (contemporain donc, de *Refus global*), Borduas fait une brève présentation du jeune Riopelle qui revient de Paris « tout feu tout flamme » (nouvelle image de rébellion). Ce court texte laisse déjà transparaître l'angoisse du maître qui constate que son disciple le plus doué échappe désormais à son emprise : « Riopelle, Jean-Paul / L'eau et le feu réunis en un tourbillon insaisissable. / Riopelle jeune nébuleuse dont l'orbe encercle Paris, New York, Montréal. Longtemps après son passage se fait encore sentir un reste de déplacement¹¹. » Le terme de « nébuleuse » est intéressant parce qu'il dépeint de façon métaphorique le tempérament de Riopelle, déjà décrit ailleurs par Borduas comme « un être instable », et par Gauvreau comme un individu au « jugement un peu volatil ». Le malaise de Borduas devant ce « tourbillon insaisissable » qui échappe à sa sphère d'influence se fait ici tangible. On connaît le sens du terme « déplacement » en psychanalyse. Il désigne le transfert, par voie

11. Paul-Émile Borduas, « Indiscrétions », dans *Écrits I*, p. 269-270.

associative, de l'énergie psychique investie dans une représentation sur une autre. Riopelle est désormais, il n'est plus possible d'en douter, l'objet d'un vif transfert de la part de Borduas : si son retour provoque un moment de crise et un « déplacement » des questions, son départ créera un vide et une nostalgie non moins importants chez Borduas. Le passage de la « comète » Riopelle laissera des traces, des « restes » non négligeables. Ce portrait de Riopelle par Borduas n'est d'ailleurs pas sans faire penser au Rimbaud « météore » décrit par Mallarmé : « Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant¹². »

RIVALITÉ ET ÉMULATION

D'une durée beaucoup plus étendue dans le temps que l'antagonisme qui opposa Borduas à Pellan, c'est le récit de cette opposition qui restera longtemps inavouée entre lui et Jean-Paul Riopelle, une rivalité d'autant plus grave qu'elle fait fond sur une relation d'amitié exigeante qui sera, dès le départ, frappée d'ambiguïtés de toutes sortes et dont la correspondance, mieux que tout autre source documentaire, garde la trace. Remontant en amont de *Refus global*, je voudrais montrer, notamment à partir des lettres que se sont échangées les deux peintres, comment cette émulation secrète, cette volonté d'ascension verticale, de conquête du marché de l'art, infléchiront le cours des événements. Fait à remarquer, en dépit de l'importance des questions qu'elle soulève, cette correspondance (c'est un de ses aspects les plus fascinants) est paradoxalement fort mince du point de vue du matériau documentaire : la correspondance échangée entre Borduas et Riopelle tient en effet en quatre lettres seulement et une carte postale de Riopelle, envoyées entre le 5 septembre 1946 et le 15 avril 1947. En retour, une seule lettre de Borduas à Riopelle est connue : sa réponse du 22 février 1947. Il n'y a pas lieu de croire, pour l'instant, qu'il y ait eu d'autres échanges épistolaires entre les deux peintres. Cette correspondance est donc fort brève, mais ses enjeux n'en sont pas moins capitaux pour l'histoire de l'automatisme québécois.

J'aborde directement la question qui m'intéresse ici : quelle est la teneur exacte de ces échanges épistolaires entre Borduas et Riopelle ? Je rappelle brièvement que, de façon un peu paradoxale, c'est à partir de 1946, alors que la guerre a pris fin en Europe et que s'annonce une nouvelle ère de prospérité que les conditions de vie de Borduas se détériorent. Sa situation à

12. Stéphane Mallarmé, « Arthur Rimbaud », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 512.

l'École du meuble devient soudain des plus difficiles. En effet, pendant la grève des finissants menée au printemps 1946 par Jean-Paul Riopelle, Borduas s'est irrémédiablement compromis auprès des autorités de l'École en prenant parti pour les grévistes. Privé dorénavant des meilleurs étudiants qu'il a formés depuis quatre ans et qui quittent pour la plupart l'école diplômé en poche, relevé de ses fonctions comme professeur de dessin et de décoration, Borduas perd le goût de l'enseignement. Prenant prétexte de l'incompréhension de la critique à l'occasion de l'exposition chez Morgan en 1946 — les intentions de l'auteur restant encore, pour certains journalistes « une énigme » —, Borduas songe alors très sérieusement à s'expatrier en France où il croit trouver une réception critique mieux disposée à son endroit, mais surtout, mieux informée. En juillet 1946, il fait part de ses projets à Paul Beaulieu, troisième secrétaire de l'ambassade canadienne en poste à Paris et lui demande de soumettre quelques photos de ses œuvres au célèbre Pierre Loeb, ce marchand parisien qui a fait connaître à travers le monde les Picasso, Kandinsky, Miró, Giacometti, Ernst, Klee, Calder, De Chirico, Man Ray, Balthus¹³, etc. Pour la première fois depuis quinze ans, Borduas émet le désir de vivre uniquement de sa peinture ; il songe à quitter définitivement l'École du meuble et à renoncer au métier de professeur. En outre, Paris lui apparaît alors comme la seule ville susceptible de lui assurer une subsistance. Cette décision est cependant lourde de conséquences : Borduas abandonne à eux-mêmes les plus jeunes éléments du groupe, les Mousseau, Barbeau, Sullivan, Claude Gauvreau, pour aller rejoindre les aînés, les Leduc, qui sont déjà ou très prochainement à Paris. Borduas écrit donc à Paul Beaulieu :

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. En vendant la maison je réaliserai de sept à huit milles dollars. Ces économies devraient être suffisantes pour subsister avec ma famille deux, trois ou quatre ans.

13. Au sujet de Pierre Loeb et de la Galerie Pierre, voir Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, t. I, p. 94, n. 164.

Durant ce temps, montrer mes peintures à la critique, savoir ce qui [*sic*] est possible de savoir, connaître ou reconnaître les sympathies, vivre de ma peinture ou en mourir.

D'ici il ne semble pas facile d'aller vers Paris maintenant. Quelques Français disent qu'il faudrait attendre deux ans. J'aimerais partir en septembre. Qu'en pensez-vous ? Dans une aventure comme celle-ci, la hardiesse est de mise¹⁴.

Cette lettre appelle aussitôt de nombreux commentaires. D'abord, si les sources officielles ou officieuses de l'automatisme ont rapporté de façon elliptique, parfois sur le mode interrogatif¹⁵ et sans trop s'y attarder, ce projet téméraire de Borduas de s'expatrier en France en 1946, c'est qu'il était difficile, sans la documentation nécessaire — la correspondance afférente et le témoignage des principaux intéressés — de mesurer le sérieux de l'entreprise. Il apparaît, à une lecture plus attentive, que ce projet a été conçu et transmis sous le sceau du secret, et que les amis proches de l'artiste restés sur place, et certains commentateurs avisés de l'histoire de l'automatisme comme Claude Gauvreau, ne seront jamais informés des intentions de Borduas à ce sujet. Les seules personnes qui partagent les desseins privés de Borduas sont à Paris, et ces dernières, à ma connaissance, n'ont jamais abordé publiquement cette question. Chacun peut immédiatement évaluer les conséquences d'une telle témérité et se demander où les circonstances auraient conduit Borduas s'il avait mis à exécution ce projet risqué lequel, signalons-le tout de suite, reposait sur une étroite collaboration avec Riopelle. Borduas a en effet chargé son jeune élève¹⁶, qui s'embarque à cette époque pour la France, d'aller rencontrer en privé Pierre Loeb et de lui soumettre certaines de ses œuvres en vue d'une exposition solo, accompagnée de quelques travaux du groupe : de l'impression favorable ou non que produiront ses œuvres sur

14. Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, t. I, p. 181-182.

15. « Borduas a-t-il soupçonné, dès la fin de l'année scolaire 1946, que son statut à l'École du meuble allait bientôt être modifié ? Si oui, est-ce, entre autres causes, la raison qui lui fait encore penser à l'exil ? Ce qui est certain, c'est qu'avec la fin de la guerre 1939-1945 la tentation de partir pour Paris revisite Borduas. Il n'est pas non plus pour rien dans les départs pour la France des jeunes peintres qui sont les plus proches de lui. Ainsi Riopelle part pour Paris, probablement vers la fin de l'été 1946. Le 5 septembre, il écrit à Borduas pour l'informer des possibilités de s'installer en France à ce moment » (François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 195).

16. L'initiative de ce voyage, selon Hélène de Billy, viendrait de Riopelle lui-même : « Borduas songe lui-même à s'établir à Paris. Mais avec une famille et trois enfants, il hésite un peu. Riopelle offre d'aller évaluer la situation à sa place. Un ami lui a en effet expliqué qu'on pouvait payer sa traversée en agissant comme palefrenier sur un bateau » (Hélène de Billy, *Riopelle*, Montréal, Art global, « Biographies », 1996, p. 53).

Loeb dépend entièrement sa décision de s'expatrier (Borduas, on le sait par une mention importante dans son *Journal*¹⁷, voue depuis toujours une grande admiration à Pierre Loeb). Le peintre a visité sa galerie, pour y voir notamment des Picasso, en janvier 1930, à l'occasion de son premier voyage en France. Sur le plan personnel, pour Borduas, cette décision implique des sacrifices immédiats (par exemple, l'artiste et sa famille, c'est un aspect de la question qui n'est pas secondaire, viennent d'emménager à l'été 1945 dans leur nouvelle maison de Saint-Hilaire, conçue et construite par ses soins). On ne peut cependant manquer d'être frappé par le caractère de répétition, sans doute inconscient, qui entoure cette prise de décision : les circonstances réunies autour de ce projet offrent en effet des analogies troublantes avec la situation équivoque qui a prévalu lors de la démission subite de Borduas de son poste de professeur de dessin à la Commission des Écoles catholiques de Montréal et de son départ précipité pour la France en octobre 1928¹⁸, épisode au cours duquel la correspondance avait aussi joué un rôle capital (les lettres, on le sait, joueront un rôle important tout au long de la vie de Borduas). De nouveau en 1946, face aux manœuvres cette fois du directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau, qui lui retire la moitié de ses cours (une décision qui semble avantager le professeur, mais qui vise en fait à saper son autorité et à réduire son influence), Borduas cherche un moyen de répliquer vite et fort (la rapidité est souvent un élément-clef chez le peintre). On peut imaginer ainsi la suite des événements qu'anticipe Borduas : une fois l'entente conclue avec Pierre Loeb, il convoquera la presse pour annoncer sa démission de l'École du meuble et dénoncer publiquement les intrigues de Jean-Marie Gauvreau, et il communiquera d'un même souffle son départ imminent pour Paris. Mais les choses se passeront bien autrement. Bientôt lui arrive de l'ambassade de Paris une première lettre. Si la réponse de Paul Beaulieu n'a pas été conservée, celle de son épouse, en revanche, décrit les conditions d'existence qui prévalent alors dans la capitale marquée

17. Voir Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, t. I, p. 94.

18. Rappelons brièvement les faits : en début de carrière, le jeune professeur de dessin résiste aux agissements équivoques du directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Charles Maillard, qui cherche à lui faire perdre le poste de professeur de dessin qu'on lui a récemment offert. Résistant aux pressions, Borduas refuse alors de céder devant l'autorité du prestigieux directeur et rejette la compromission qui lui eût valu « un avenir assuré ». En tant qu'apprenti « artiste-peintre », Borduas quitte quelques jours plus tard le Québec pour la France où il va étudier aux Ateliers d'art sacré, assuré d'avoir, grâce à sa lettre de démission qui étonne les responsables à la CECM, non seulement dénoncé l'autorité pontifiante de Maillard (qui sera effectivement forcé de se justifier devant les autorités de la Commission scolaire), mais d'avoir définitivement orienté le cours de son propre destin en faisant éclater la vérité au grand jour.

par l'après-guerre ; Simone Aubry-Beaulieu cherche à dissuader le peintre de se lancer aveuglément dans une telle aventure¹⁹.

Déjà prévenu contre la dureté d'un milieu artistique parfois chauvin à l'égard des artistes étrangers, qui n'est plus celui des années effervescentes de l'avant-guerre qui avait permis de faire rayonner le prestige de l'École de Paris et d'assurer sa domination sur le monde pictural, Borduas dut être désagréablement frappé d'apprendre qu'il ne trouverait à son arrivée dans la capitale française, non seulement ni à se loger ni « à nourrir convenablement [ses enfants], même à prix d'or, avant 1947 », mais que, de surcroît, il lui faudrait apporter avec lui à Paris des quantités invraisemblables de toiles et de tubes de couleur du Canada, ces biens étant devenus à peu près introuvables dans la capitale française.

D'autres nouvelles, cependant, contredisent ce sombre tableau et se font plus stimulantes. En effet, dès septembre 1946, Borduas reçoit une première lettre de son élève Riopelle qui est rendu à Paris : le jeune artiste se fait encourageant en lui révélant qu'on y « compte beaucoup sur l'étranger pour l'apport nouveau, particulièrement dans le domaine artistique²⁰ » ; de plus, il minimise considérablement les aléas de la vie dans la capitale française après la Libération. Riopelle écrit à ce propos :

Je crains beaucoup plus les difficultés dans [le] domaine [artistique] que du côté du ravitaillement. La vie matérielle n'est pas si difficile qu'on le prétend en France. La nourriture est abondante et variée, les vêtements trouvables, le coût de la vie est sensiblement le même qu'au Canada. Et nous pouvons obtenir de très bons changes [*sic*] pour notre argent.

Monsieur Beaulieu ne vous conseil [*sic*] pas de venir immédiatement vous installer avec votre famille. Par contre, le père Couturier, qui fut très gentil pour moi, est beaucoup plus optimiste²¹.

19. « Cher ami, / Paul est très occupé de ce temps-ci, mais il vous répondra sous peu. Je vous adresse un mot en attendant pour vous dire combien nous trouvons votre idée dangereuse et merveilleuse. Le coût de la vie en France est astronomique : la viande au marché noir, (autrement il n'y en a pas) 400 ou 500 frs le kilo ; les œufs 16 francs chacun ; une paire de bas 800 ou 900 francs ; notre loyer, *après huit mois de recherches*, 150 000 francs par an, sans chauffage ! Des loyers modestes, cela n'existe plus. / Enfin le Père Couturier à qui nous avons fait part de votre désir a paru effrayé d'une décision aussi radicale, sans parler, dit-il, "de la férocité du monde artistique où il est extrêmement difficile d'être accepté maintenant, quelle que soit sa valeur" » (lettre inédite du 15 juillet 1946 de Simone Aubry-Beaulieu, Fonds Paul-Émile Borduas, Musée d'art contemporain de Montréal, T. 182).

20. Jean-Paul Riopelle à Paul-Émile Borduas, 5 septembre 1946, T. 156.

21. *Ibid.*

Borduas est ravi. Son projet, encore impensable il y a quelques mois à peine, n'est peut-être pas cette fois une « folle chimère irréalisable ». Peut-être trouvera-t-il en Pierre Loeb, un allié prêt à l'introduire dans le monde de l'art français et à le soutenir financièrement ? Riopelle résume en ces termes le résultat de ses premières sollicitations dans la capitale française :

Après bien des démarches, j'ai réussi à prendre contact avec la secrétaire de la galerie. Car chez Pierre, c'est presque toujours fermé ; on y fait que deux ou trois expositions par an. J'y ai laissé les photos, et j'aurai une entrevu [*sic*] avec le directeur ces jours-ci. Je ferai tout mon possible pour qu'il accepte de faire une exposition de vos œuvres, je vous communiquerai [sa décision] dès que j'aurai des nouvelles²².

Les difficultés de la Galerie Pierre, en cette période d'après-guerre, sont normales et Borduas ne s'inquiète pas outre mesure, d'autant que son jeune élève lui a annoncé la visite du Père Couturier pour le mois de novembre²³. De son côté, Riopelle, dès la fin de septembre 1946, au terme d'un bref séjour qui aura duré deux semaines, est de retour au pays. Ouvrons une parenthèse pour suivre ici la trajectoire inattendue du jeune homme rentré de Paris « tout feu tout flamme ». Ébloui par ce premier contact avec la capitale française, le jeune homme a conçu un ambitieux projet d'avenir qu'il met aussitôt à exécution. Il décide d'abord d'épouser Françoise Lespérance, qui n'a pas encore atteint la majorité. Devant la résistance que lui opposent les parents de sa fiancée, le peintre fougueux enlève cette dernière et s'enfuit avec elle à New York, accompagné de Claude Gauvreau. Puis, ayant avec le temps et l'exemple de leur détermination réussi à fléchir la résistance de leurs parents, Françoise Lespérance et Riopelle reviennent à Montréal où ils se marient le 30 octobre. Les parents des jeunes époux ne sont pas au bout de leur surprise. Un mois plus tard, le jeune couple part pour Paris, décidé à vivre des revenus générés par la propriété de la rue de Bordeaux reçue en cadeau de mariage du père Léopold Riopelle. Les époux Riopelle s'installent au 26,

22. *Ibid.*

23. Déjà, dans sa lettre du 5 septembre 1946, Riopelle a laissé entendre que le Père Couturier s'est montré ouvert à son projet de venir s'établir avec sa famille en France. Plus loin dans cette même lettre, il lui annonce que Couturier viendra au Canada en novembre, lui confiant alors : « Il aura certainement de bonnes nouvelles pour vous. » Le Père Couturier, Borduas l'apprendra plus tard, organise une exposition de peintres canadiens en France, exposition dont Borduas finira plus tard par se dissocier. Dans sa lettre du 9 janvier 1947, Riopelle écrit de nouveau : « J'ai téléphoné au Père Couturier. Il est très occupé en ce moment, car il prépare un voyage au Canada. Il s'embarque le 11 de ce mois. Vous le verrez probablement avant moi » (T. 159).

rue Jacob, lieu à partir duquel le jeune artiste-peintre a choisi de s'imposer sur la scène parisienne. Entre-temps, Borduas a été tenu informé des entreprises audacieuses de son ancien élève. Dans une lettre de recommandation pour Jean-Paul Riopelle rédigée l'année suivante à l'intention de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Borduas décrira avec une pointe d'envie le climat d'exaltation qui a marqué le brusque retour de Riopelle dans la métropole : « Visite Paris et nous revient tout feu tout flamme. Reste quinze jours à Montréal, le temps d'enlever une jolie fiancée qu'il aime depuis longtemps. Avec elle, sans un sou, part pour New York où il travaille tout en fréquentant l'atelier de Hayter qui lui donne toutes les facilités de recherche²⁴. » Ayant repris rapidement en main le projet d'exposition de Borduas resté en plan, Riopelle, dès le 9 janvier 1947, lui communique le résultat d'une nouvelle démarche auprès de Pierre Loeb. Déception : Riopelle a été contraint de laisser les photos à la galerie et attend une nouvelle entrevue avec le directeur ces jours-ci. Le 4 février, nouvelle missive de Riopelle et coup de théâtre. Non seulement Borduas y apprend-il que sa peinture (et celle de son groupe) a été reçue avec quasi-indifférence de la part du célèbre marchand, mais que le propre travail de Riopelle se mérite de façon inexplicable la sympathie de Pierre Loeb, qui rédige même une lettre d'introduction pour le jeune peintre canadien à l'intention d'André Breton. Voyons là-dessus un extrait de cette lettre :

Ayant finalement consenti à me recevoir Pierre Loeb n'a pas voulu dire grand-chose lorsque je lui montrai vos œuvres, toile, 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 surréalisme [*sic*] l'a dérouté. Puis je lui fis voir quelques dessins des peintres du groupe, Fautoux, 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 Breton. Nous parlâmes longuement de peinture et des peintres en particulier. Il est très pessimiste en regard de ce qui se fait actuellement en France, même dans le milieu surréaliste.

24. Paul-Émile Borduas, lettre du 17 novembre 1947, dans *Écrits II*, t. I, p. 217. Claude Gauvreau a raconté à sa manière la fugue de New York : « En 1945 [*sic*], je crois, j'eus l'occasion de faire un voyage à New York avec Riopelle et sa fiancée Françoise Lespérance. Françoise était mineure et, comme les parents étaient opposés au mariage, Jean-Paul avait songé à ce voyage comme moyen de leur forcer la main ; mais il croyait avoir besoin d'un témoin et je fus ce témoin » (Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *loc. cit.*, p. 58).

Et je crois que c'est ce pessimisme qui l'a empêché de goûter une œuvre dans laquelle le message est aussi direct que la vôtre²⁵.

La réaction de Borduas à cette lettre n'est pas connue, mais il n'est pas difficile d'imaginer qu'elle dut osciller entre la surprise, l'indignation et la révolte. Y a-t-il eu maldonne ? L'artiste, trop confiant (naïf même, opineront certains), a-t-il été pris de vitesse par son jeune élève ambitieux ? Dans une lettre datée du 16 février 1947, Guy Viau, qui a été informé directement par Jean-Paul Riopelle²⁶ des suites de la rencontre avec Pierre Loeb, en donne une tout autre description. Après avoir décrit à Roger Fauteux le poids que représente le passé aux yeux des Français, qui craignent désormais d'être dépassés dans plusieurs domaines, notamment dans celui de l'architecture, et après avoir exposé leur engouement pour la littérature américaine, Guy Viau écrit :

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 bon peintres en France d'ici 30 ans, et qu'il n'est pas impossible que la nouvelle école sorte du Canada. Si seulement nous avions confiance au Canada autant que les Français ont confiance en nous²⁷.

Le ton enthousiaste de Guy Viau, lui-même frappé par la qualité des œuvres soumises par Borduas et son groupe, tranche pour le moins avec la prudente mise en garde de Riopelle²⁸.

25. Lettre du 4 février 1947 de Jean-Paul Riopelle à Paul-Émile Borduas, T. 159.

26. « Nous voyons souvent Jean-Paul Riopelle et sa femme avec qui nous nous plaisons beaucoup et aussi Thérèse Renaud — qui tous les trois nous donnent des nouvelles de Borduas et du groupe. [...] D'après les dessins que Riopelle a apportés, c'est formidable tout ce qui se brasse là-bas. Ces dessins-là et les reproductions en photo, c'est une des choses qui m'ont le plus fait plaisir depuis que je suis ici » (lettre de Guy Viau à Roger Fauteux, 16 février 1947, archives Roger Fauteux).

27. *Ibid.*

28. Riopelle a eu, au cours des ans, de nombreuses occasions de rétablir les faits, mais il préférera esquiver la question, comme le démontre l'exemple suivant, tiré des entretiens qu'il accorda à Gilbert Érouart à l'Île aux Oies, à l'automne 1992 : [G. É.] « Il [Borduas] aurait pu, il aurait "dû" faire partie de l'exposition sur le Surréalisme international organisée à Paris, en 1947, par André Breton ? Un coup manqué dans le rapprochement des artistes québécois, des artistes canadiens et des Européens ? // [J.-P. R.] Borduas a exposé peu après à la Galerie du Luxembourg. L'exposition s'appelait "Automatisme". Y figuraient des signataires et des sympathisants du *Refus global* : Mousseau, Leduc, Barbeau, moi-même... Quant à l'exposition organisée par Breton, il a effectivement été dommage de n'avoir pu y voir des œuvres de Borduas. Mais c'était la décision de ce dernier, et il fallait la respecter » (Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, suivis de *Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Éditions Liber, « De vive voix », 1993, p. 23-24).

Borduas a souvent pardonné (voire lui-même applaudi) les manifestations d'indépendance, ou d'insoumission, à l'égard des autorités dont Riopelle a fait preuve par le passé : s'il ne peut cette fois excuser son geste, c'est sans doute qu'il usurpe à ses propres yeux la place qu'il aurait voulu lui-même occuper auprès de Loeb, et qu'il a fait siennes ainsi une de ses plus hautes aspirations : s'imposer à Paris. S'opère alors chez Borduas un retournement de situation complet. En effet, un mois plus tard, il est clair que la décision de l'été précédent d'émigrer sur le continent européen est définitivement abandonnée. Alors que plusieurs de ses jeunes amis tels Thérèse et Fernand Leduc ont déjà rejoint Riopelle sur place, Borduas se confie à Guy Viau en ces termes :

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 où 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 de moi-même les premiers pas²⁹.

Borduas ne compte plus désormais sur Pierre Loeb, qu'il ne mentionne pas, et la France pour « atteindre un certain ordre international » ; il tentera de le faire sur place, à partir de Montréal. La reconnaissance indiscutable par l'artiste de son « enracinement » est ici capitale et représente une étape décisive qui rend désormais possible *Refus global*. Mais les germes d'une intense rivalité, faite de jalousie et de désirs frustrés, vont désormais marquer les rapports entre Borduas et Riopelle, qui s'est émancipé du groupe et de sa tutelle, mais surtout qui a été reconnu par Pierre Loeb. Sous une surface polie, apparemment lisse, la correspondance Borduas-Riopelle nous révèle de fait une relation complexe, qui atteint à l'hiver 1947 son point d'exaspération. Le 14 février 1947, dans une nouvelle missive enflammée, Riopelle transmet à Borduas l'invitation d'André Breton de participer à l'exposition internationale du surréalisme présentée à Paris à la Galerie Maeght. Les rôles sont de nouveau renversés. Riopelle reproche au chef de file de l'automatisme et à son groupe leur silence :

29. Paul-Émile Borduas à Guy Viau, fin avril 1947, dans *Écrits II*, t. I, p. 204.

Cher Ami³⁰, / Malgré un silence unanime de la part des amis canadiens, je me considère toujours comme faisant partie du groupe. Mais les événements qui se présentent m'obligent à prendre des décisions d'intérêt général et il est donc nécessaire que je sache où vous en êtes³¹.

Dans une lettre capitale datée du 21 février 1947, Borduas brise alors le silence qu'il observe depuis bientôt huit mois et, à mots à peine couverts, laisse poindre son « humiliation » d'avoir été ainsi traité par Riopelle. Qu'on en juge par cette ouverture singulière, qui laisse transparaître en filigrane tout autre chose qu'un apparent aveu de faiblesse : « J'ai bien reçu vos trois lettres. Vous connaissez de longue date l'humiliation que je ressens quand j'écris. Alors pourquoi m'en vouloir³² ? »

L'humiliation de Borduas ne vient pas uniquement de ses rapports tendus avec Riopelle ou de sa situation épistolaire où il se sent en position d'infériorité — de nombreuses lettres attestent, si besoin était, qu'il ne se sent pas « humilié » d'écrire à tous ses interlocuteurs, et qu'il prend au contraire à ces échanges un plaisir indéniable. Le silence, trait peu caractéristique chez Borduas, est une façon claire et éloquente de désavouer le jeune Riopelle pour son comportement inconstant et désinvolte, et aussi peut-être une manière détournée de lui imposer la consigne du silence à l'endroit des autres membres du groupe. Mais, plus essentiellement encore, c'est un renversement des générations entre maître et disciple d'une part, entre père et fils spirituel surtout d'autre part, qui joue ici avec force, et Borduas se rebelle contre cette situation peu « naturelle ». La réponse tant attendue à la lettre de Riopelle sera donc longue à venir, mais elle paraîtra bientôt sous la forme d'un texte qui coupera les ponts, ou qui engage, comme le peintre le dira, « sa vie entière, sans échappatoire possible », un manifeste qui marquera toute cette génération : *Refus global*. C'est une hypothèse que je voudrais soumettre à la lumière de cette lecture de la correspondance vite avortée avec Riopelle. *Refus global* répare peut-être en effet plus qu'on ne pourrait le penser l'humiliation ressentie par Borduas, tant sur le plan de l'écriture que par rapport à sa position d'autorité comme aîné. *Refus global*, c'est un de ses effets incontestables, raffermir la figure paternelle de Borduas, du moins pour un temps.

30. Signe d'émancipation : le « cher maître » qui ouvre la lettre du 5 septembre 1946 a rapidement fait place, dans les lettres subséquentes, à cette formule plus neutre.

31. Lettre du 14 février 1947 de Jean-Paul Riopelle à Paul-Émile Borduas, T. 159.

32. Paul-Émile Borduas à Jean-Paul Riopelle, 21 février 1947, dans Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, t. I, p. 194.

LA RECONNAISSANCE PARISIENNE DE RIOPELLE

Disons encore deux mots à propos de l'exposition surréaliste de juillet 1947. Un indice de la rivalité Borduas-Riopelle est encore mis au jour dans la lettre de Borduas du 22 février 1947, dans laquelle le peintre refusera l'invitation faite aux automatistes par Breton (et transmise à Borduas par Riopelle) de prendre part à l'exposition internationale *Le surréalisme en 1947* présentée à Paris à la Galerie Maeght. Le refus de cette invitation prestigieuse de la part du chef automatiste ne manque pas d'étonner. Cette décision équivoque, la mauvaise foi évidente de Borduas et les raisons spécieuses qu'il donne à Riopelle pour tenter de justifier son refus n'ont pas échappé à Claude Gauvreau : il semble en effet que la participation des automatistes à cette manifestation aurait non seulement modifié le caractère de l'exposition — Georges Mathieu arrive à Paris ; l'abstraction lyrique, qui allait être reconnue quelques années plus tard, en est alors à ses premiers balbutiements —, mais elle eût peut-être amené la critique à donner une plus grande place à l'automatisme québécois dans l'histoire du développement de la peinture non figurative. Claude Gauvreau écrit à ce propos :

Avec une certaine narquoiserie, Borduas fit échec à cette possibilité [...] arguant notamment qu'il nous restait trop peu de temps pour rassembler et expédier les œuvres. L'hypothèse qu'il ne voulait pas apparaître internationalement dans un rôle de subalterne par rapport à Breton n'est pas à rejeter *a priori*. Pour ma part, je persiste à croire que cette participation aurait été possible et qu'elle aurait permis aux apports originaux de l'école de Montréal de se faire connaître et de rayonner largement. [...] Riopelle, qui participa individuellement à cette exposition, affirma plus tard qu'elle n'avait pas été un succès éclatant et que la participation du groupe montréalais aurait pu modifier complètement la situation³³.

Ce commentaire de Claude Gauvreau est, je crois, des plus éclairants dans le contexte des enjeux privés soulevés ici. Le poète exploréen ne dispose cependant pas de tous les éléments pour interpréter correctement les desseins qui motivent la décision de Borduas. Après l'accueil mitigé réservé par Pierre Loeb aux œuvres du groupe, sans doute Borduas qui, dès juillet 1946, s'était déclaré « mûr pour la France », hésitait-il moins « à apparaître dans un rôle de subalterne par rapport à Breton » qu'à introduire officiellement à Paris, à l'occasion d'une exposition de caractère international, ses jeunes peintres. Un échec retentissant sur la scène parisienne pouvait lui fermer à tout jamais sinon le marché de l'art français, du moins la Galerie Pierre.

33. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », p. 68.

Borduas, eût-il couru le risque de cette participation prestigieuse à Paris et mis en perspective le jugement sévère de Pierre Loeb (dont l'influence prépondérante dans la capitale française, durant l'entre-deux-guerres, s'était depuis considérablement amoindrie), que l'automatisme montréalais se serait fait reconnaître et peut-être accepter par ces mêmes critiques français qui allaient bientôt consacrer l'abstraction lyrique.

Le sacrifice que Borduas impose alors aux automatistes, sa « narquoiserie » à l'égard de Riopelle et de Breton constituent aujourd'hui les meilleurs indices dont nous disposions pour comprendre jusqu'où Borduas allait être secrètement atteint par la réponse décevante venue de Paris. Les conséquences de ce rendez-vous manqué avec l'Histoire se font encore sentir aujourd'hui et le critique français Michel Ragon en a pris la mesure avec perspicacité lorsqu'il écrit :

Il est certain que l'Abstraction Lyrique s'est manifestée avec ampleur à Paris à partir de 1947. Mais le premier groupe abstrait lyrique au monde est antérieur à cette date. Il s'est manifesté cinq ans auparavant à Montréal, alors que l'Europe est plongée dans la nuit de la Seconde Guerre mondiale. Ce groupe d'avant-garde, né dans un pays qui jusqu'alors semblait ankylosé dans ses traditions, nous ne l'avons connu que beaucoup plus tard, bien après que l'Abstraction Lyrique et l'Action Painting new-yorkaise soient devenues historiques. Le groupe des « Automatistes » québécois a souffert d'être né dans une région qui ne figurait pas alors sur les cartes de la création artistique³⁴.

Malgré les efforts de Michel Ragon pour corriger le cours de l'histoire et rappeler que « le premier groupe abstrait au monde n'est ni parisien ni new-yorkais mais québécois³⁵ », malgré le témoignage du critique français Jean Laude qui, dans son ouvrage *Art et idéologies*, corrobore ces faits³⁶ et précise que

34. Michel Ragon, « Paul-Émile Borduas et les "Automatistes" québécois », dans *Peinture contemporaine*, Paris, Casterman, 1974, p. 33.

35. Michel Ragon, « L'automatisme québécois et les origines de l'abstraction lyrique », *Chronique de l'art vivant*, octobre 1971, cité dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, édition préparée par André Beaudet, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec », 1981, p. 240. Commentaire repris par Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'Art abstrait 1945-1970*, vol. 4, Paris, Maeght éditeur, 1974, p. 66 : « Borduas et ses disciples allaient former ce qui est, historiquement, le premier groupe d'abstrait lyriques au monde : le mouvement automatiste. »

36. « Il semble bien, tout d'abord, que le terme d'*abstractivisme lyrique* apparut, pour la première fois, dans le texte de présentation que rédigea Jean-José Marchand pour une exposition qui débuta le 16 décembre 1947 à la Galerie du Luxembourg. Et ce fut sous le titre de *L'Imaginaire* que furent présentées les œuvres de quatorze peintres. [...] Est tout d'abord remarquable la présence de Leduc et de Riopelle qui ont été formés au sein du groupe des Automatistes. [...] Un pont est ainsi jeté vers les recherches qui s'effectuent en Amérique du Nord et une enquête s'ouvre qui aboutira, en novembre 1948, à la galerie du

l'exposition que tiendront les automatistes à la Galerie du Luxembourg joua un rôle important lors de la naissance de l'abstraction lyrique, le témoignage des automatistes passera quasiment inaperçu, rapidement balayé par la querelle qui opposera bientôt les écoles parisienne et new-yorkaise.

QUERELLE ET RUPTURE

Quoi qu'il en soit de cette question qui touche la place de l'automatisme au sein de l'histoire de l'art, force est de constater que les rapports entre Borduas et Riopelle, par la suite, ne seront plus jamais les mêmes. L'intransigeance grandissante (mais également la fascination réciproque) de Borduas et de Riopelle qui se fait jour dans ces quelques lettres entraînent des retombées qui se feront sentir encore longtemps chez les automatistes. Le rejet du texte de Borduas « La transformation continue » par de Riopelle et le groupe à l'automne 1947 (il s'agit, on le sait, de la première version de *Refus global*³⁷), la discussion par Riopelle et Pierre Gauvreau du texte « En regard du surréalisme actuel » auquel nous avons déjà fait allusion, la crise autour de l'exposition des *Rebelles* en 1950 et le texte « Communication intime à mes chers amis », autant de faits qui marquent ouvertement les premiers jalons de cette confrontation d'abord secrète. Après le départ permanent de Riopelle en France, ce sera cette fois au tour de Borduas de le critiquer. En effet, à partir de 1951, Borduas résiste de moins en moins à la tentation de s'en prendre à Riopelle, comme à l'occasion de l'exposition *Les Étapes du vivant* (16 au 31 mai 1951). Cette attaque, relatée plus tard par Claude Gauvreau, nous frappe surtout par son caractère outrancier, trait qui se fait ici évident :

Par Pierre Gauvreau qui participait à la manifestation, nous avions même obtenu deux Riopelle aux empâtements d'une énormité prodigieuse. [...] Nous avions demandé à Borduas

Montparnasse où devaient figurer Bryen, de Kooning, Gorky, Hartung, Mathieu, Picabia, Pollock, Reindhart, Rothko, Russell, Sauer, Tobey et Wols. [...] Mais surtout (car l'événement est d'importance et n'a que trop tendance à être passé sous silence), que l'exposition qui précéda immédiatement celle de *L'Imaginaire* présentait des peintures de Borduas, Barbeau, Leduc, Mousseau et Riopelle » (Jean Laude, *Art et idéologies. L'Art en Occident 1945-1959*, Saint-Étienne, Université Saint-Étienne, 1978, p. 54).

37. La crise suscitée par *Refus global* marque un moment de trêve entre les deux hommes et met temporairement en veilleuse les velléités de dissidence de Riopelle qui, à l'instar des autres automatistes, dénoncera la suspension arbitraire dont est frappé le maître. Il est vrai qu'il n'est pas complètement étranger à la tournure des événements. En compagnie de Pierre Gauvreau et de Maurice Perron, Riopelle signe une lettre collective (rédigée vraisemblablement par Pierre Gauvreau) qui paraît dans *Le Clairon de Montréal* (lettre à laquelle Guy Jasmin, rédacteur en chef du *Clairon*, répondra le 5 novembre 1948) et qui réplique à Agnès Lefort dans *Le Canada*.

de participer à l'exposition et de choisir les travaux, mais il ne voulut pas. Mousseau me fit insister auprès de lui, mais ce fut en vain. Borduas souffrait, il se voyait sans doute face à de graves ennuis d'argent. [...] Nous avons invité Borduas au vernissage ; il y vint. Il n'était pas de bonne humeur au début, il avait passablement tendance à nous engueuler. Il était très hostile à l'égard des deux Riopelle ; il s'écria : « c'est fini, ça ! » Cependant, dans une ambiance de camaraderie affectueuse et au milieu des jolies femmes, sa générosité naturelle reprit le dessus ; à la fin de la soirée, il me dit : « c'est une manifestation épâtante³⁸ ».

Par la suite, malgré son détachement apparent, plusieurs signes font croire que non seulement Borduas ne restera pas indifférent aux succès « internationaux » que remportera Riopelle, mais que la rivalité, plus forte que jamais, restera active et non liquidée entre les deux hommes. Est-il exagéré de penser que, de « fils-disciple », Riopelle est maintenant devenu pour Borduas un frère ennemi et un adversaire redoutable ? Ce qui émerge de façon très nette ici, c'est que la relation de Borduas à Riopelle scelle pour lui une certaine vision, une certaine attitude face à Paris. Parce que c'est à Paris que Riopelle a été « reconnu » par Loeb, Breton, Péret et d'autres, l'avenir même de Borduas s'en trouvera déterminé. Même en 1953, lorsque Borduas quittera son village natal pour les États-Unis puis l'Europe, la Galerie Pierre restera toujours pour lui le lieu qui « consacre » les peintres (il a, il est vrai, sous les yeux l'exemple incontestable de la réussite de Riopelle) et leur permet un rayonnement international. Les trois passages suivants, extraits de lettres du peintre à Marcelle Ferron, montrent l'intérêt toujours vivant de Borduas durant sa période new-yorkaise pour la Galerie Pierre. Le 8 février 1954, Borduas écrit à Marcelle Ferron : « J'ai dévoré votre dernière lettre et j'étais gris de votre fièvre ! S'il est possible de rester à Paris il faut y rester : s'il est possible d'exposer chez Pierre ; il faut exposer ! C'est une des seules trois ou quatre galeries au monde qui ont un retentissement universel. New York est vide de ce pouvoir³⁹. » Le 14 février 1955, nouvelle mention à Marcelle : « Je suis inquiet ! Je dois vivre bientôt 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 Loeb⁴⁰. » Le 24 février 1955, Borduas apprend que Loeb s'est montré réceptif à sa peinture. Il répond aussitôt avec enthousiasme à l'invitation qu'il reçoit

38. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », p. 85-86.

39. Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, t. II, p. 571.

40. *Ibid.*, p. 718.

de poursuivre l'aventure à Paris : « Ma chère Marcelle, / Je suis confus ! Je ne te demande que quelques renseignements précis et tu m'offres la gloire !... Certes, si Loeb était intéressé ce serait l'idéal⁴¹. » On peut penser que ce signe d'ouverture à peine esquissé de la part de Pierre Loeb suffit à pousser le peintre à quitter New York pour Paris, tant est fort son désir de s'imposer sur la scène parisienne en présentant sa première exposition solo chez celui qu'il considère comme le plus important galeriste parisien. Borduas y débarquera effectivement quelques mois plus tard, avec sa fille Janine, en septembre 1955. Aujourd'hui, nous savons que les projets d'exposition de Borduas à la Galerie Pierre ne se concrétiseront pas, que la « confrontation entre Paris et lui » (le choix de ce terme par l'artiste n'est pas gratuit), malgré ses vœux, ne se produira pas, que Borduas ne présentera de son vivant qu'une seule exposition à Paris, celle qu'il monte en 1959 à la petite Galerie Saint-Germain⁴².

Avant de conclure, il me faut éclairer un fait qui est passé jusqu'ici inaperçu, mais qui nous instruit sur la force de la rivalité Riopelle-Borduas et qui permet de comprendre qu'elle soit demeurée à ce jour aussi vive. En mars 1952, Riopelle, qui réside en permanence dans la Ville lumière depuis quatre ans, n'a pas encore véritablement réussi à percer le marché parisien. Il parvient

41. *Ibid.*, p. 723.

42. Selon un témoignage récent de Marcelle Ferron, Riopelle, en raison de l'antagonisme profond qui l'opposait à Borduas, refusa d'exposer à ses côtés dans la capitale française, faisant du coup disparaître pour Borduas et un groupe de jeunes peintres québécois l'occasion d'exposer dans une galerie réputée : « Notre amitié s'est détériorée quand Riopelle a refusé de présenter des tableaux dans une exposition collective de peintres québécois qui devait avoir lieu à la Galerie Rive Droite. Cette exposition regroupait des œuvres d'Alleyn, de Borduas, de Leduc, de Riopelle et de moi-même, mais, sans la participation de Jean-Paul, elle serait annulée. / Je suis allée le trouver pour avoir des explications, mais je me doutais bien des motifs de son désistement. / — Tu sais que tu vas nous faire rater l'exposition si tu n'y participes pas. / — Je sais. / Riopelle était sur la défensive. / — La Galerie Rive Droite, c'est gros ! Pense au jeune Alleyn, à Leduc... et à Borduas. Il n'a tellement pas eu de chance depuis qu'il est ici ! Il mérite bien ça. / Riopelle restait coi. Son visage était devenu de marbre depuis que j'avais prononcé le nom de Borduas. Sa réaction m'exaspérait. / — Alors, c'est ça ? Édipe ! Tu veux que les Français continuent à croire que tu es né dans un chou. Ô Riopelle, le grand inventeur de l'automatisme. Il ne faudrait surtout pas qu'ils connaissent l'existence de Borduas. Ils sauraient alors d'où viennent tes premières influences. Il faudrait que tu lui rendes crédit... Et cela te jetterait de l'ombre. Riopelle, tu es un génie. Qu'est-ce que ça changerait si tu partageais un peu de ta gloire avec Borduas ? / Riopelle demeura inflexible. Il n'était pas question qu'il revienne sur sa décision. L'exposition a bel et bien été annulée et cette rencontre avec Riopelle m'a laissé un goût amer. J'ai compris le message : chacun pour soi. Riopelle a accepté d'exposer en même temps que Borduas, mais seulement après la mort de ce dernier » (Marcelle Ferron, *L'Esquisse d'une mémoire*, propos recueillis par Michel Brûlé, Montréal, Éditions des Intouchables, 1996, p. 130-131).

à vivre modestement grâce surtout à la somme d'argent qui lui a été versée lors de la vente de l'immeuble reçu de ses parents en cadeau de mariage. Sa dernière exposition chez Fachetti a été un désastre, aucun tableau n'y ayant été vendu. C'est alors, contre toute attente, le soir du vernissage d'une exposition montée à la hâte avec la sculptrice Isabelle Walberg que surgit à l'improviste Pierre Loeb. Ce dernier, sur-le-champ, lui annonce, après de longues années d'attente, qu'il achète d'un seul coup tous les tableaux exposés. Riopelle éprouve alors le sentiment d'être enfin reconnu (l'histoire lui donnera raison), sa carrière d'artiste irrévocablement lancée ! De surcroît, Pierre Loeb lui présente à cette occasion un de ses amis qui lui offre spontanément un superbe atelier⁴³. On raconte que Riopelle, cette nuit-là, s'est empressé d'aller encaisser les 10 000 francs d'avance que lui avait remis Pierre Loeb et que les billets lui sortaient de partout au tabac de la rue du Dragon. Le point de détail qui nous intéresse ici, c'est que cette reconnaissance par Pierre Loeb survient précisément au 19 de la rue Rousselet, c'est-à-dire dans l'atelier même qu'occupera par la suite Borduas durant tout son second séjour à Paris. Il y a fort à parier que Borduas n'a jamais été informé qu'il avait été conduit à choisir et à habiter comme son propre atelier le lieu même où avait triomphé son jeune rival auprès de Loeb. Inutile de convoquer ici les lois de la probabilité et du hasard, de supputer bien longtemps les chances de Borduas d'être à son tour choisi et reconnu par Pierre Loeb au 19 de la rue Rousselet. La partie était jouée d'avance, la mise remportée par Riopelle. C'est un fait incontestable que c'est Guy Viau, aidé de Jean-Paul Riopelle, qui lui

43. Riopelle a lui-même relaté ces événements à Fernand Séguin, lors de l'entretien qu'il lui accorda à l'émission de télévision *Le Sel de la semaine* le 28 octobre 1968, sans toutefois nommer Pierre Loeb : « Je n'avais ni atelier ni galerie, et je venais de faire une exposition où je n'avais rien vendu. Alors une amie sculptrice m'a dit : "Je fais une exposition dans une galerie peu connue, j'aime bien ta peinture, pourquoi tu n'en mettrais pas au mur ?" Je réponds : "Pourquoi je réexposerais les mêmes toiles que les gens ont vues ? Personne n'a dit mot, je n'ai rien vendu ; le marchand m'a dit : "J'aime beaucoup ce que vous faites", mais il n'a rien acheté." Elle me dit : "Ça me plaît, je paierai le catalogue, j'ai un ami qui fait la préface..." / Le jour du vernissage est arrivé un marchand de tableaux qui me connaissait et qui me dit : "J'aime beaucoup ce que vous faites." Je le regarde et je lui dis : "Écoutez, ça fait sept ou huit ans que vous me dites ça." "Non mais, je suis très sérieux : j'achète tout." Je lui dis : "C'est assez curieux ! Mais c'est comme ça et c'est tant mieux." Il était suivi d'un de ses amis qui me dit : "Monsieur, avez-vous besoin d'un atelier ?" Alors je me dis, il y a quelque chose qui ne tourne pas rond. Il dit : "Je pars en Égypte demain, passez au 52, rue Durantin, la clé est là, je reviens dans six mois." Je suis resté trois ans dans l'atelier » (Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle* suivis de *Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Éditions Liber, coll. « de vive voix », 1993, p. 105).

proposera l'atelier de la rue Rousselet et préparera son installation à Paris⁴⁴. Ces petits jeux, en fin de compte, ont aussi leur importance.

Une dernière parenthèse. Lorsqu'on pensait jusqu'à tout récemment, dans l'histoire de l'automatisme québécois, à une confrontation classique, entre deux hommes qu'un désaccord profond, après une brève association, aura irrémédiablement séparés, c'est l'exemple de la rivalité Borduas-Pellan qui venait presque aussitôt à l'esprit. Il est certes vrai que les deux chefs de file vont s'opposer à partir de l'engagement de Pellan en 1943 comme professeur à l'École des beaux-arts de Montréal et que cette rivalité se cristallisera autour de la parution de *Prisme d'yeux*, en février 1948 (ce texte répondait explicitement à *Parlons un peu peinture* et non à *Refus global*, un fait que l'on a parfois eu tendance à négliger par le passé dans notre désir de maintenir intacte la rivalité Pellan-Borduas). L'artiste de Saint-Hilaire, dans *Projections libérantes*, a commenté ouvertement cette division entre les forces modernistes, division qu'il jugeait du reste inévitable. Si l'attrait exercé par la peinture de Pellan sur celle de Borduas, suite à son retour au pays en 1940, fut indéniable, cette emprise s'estompa par la suite, les deux peintres empruntant rapidement des voies fortement divergentes. « Nous sommes quittes envers le passé », a maintes fois réitéré Borduas, dont le regard était toujours irréductiblement tourné vers l'avenir. Comme le présentait Borduas dans sa lettre à Guy Viau après le rejet essuyé auprès de Pierre Loeb en février 1947, c'est sur place, à partir du Québec donc, que Borduas, qui avait en horreur tout nationalisme, parviendra véritablement, autre paradoxe intéressant, à un « ordre international ». C'est volontairement que j'ai repoussé jusqu'ici les sous-entendus parfois hostiles⁴⁵, les déclarations intempestives et parfois injurieuses émises publiquement par Riopelle vis-à-vis de son ancien professeur (on trouve vers la fin chez Borduas, il faut le dire, semblables insinuations et propos acrimonieux). Interviewé par Robert-Guy Scully à la télévision d'État⁴⁶, Riopelle devait par exemple affirmer que lui et Borduas

44. Le 12 juillet 1955, Gilles Corbeil lui écrit : « Noël [Lajoie] vous a sans doute dit un mot au sujet de l'atelier qui vous attend à Paris. N'est-ce pas merveilleux ! Grâce surtout à Jean-Paul Riopelle et un peu aussi à moi — ne soyons pas trop modeste — nous avons trouvé cette chose introuvable à Paris : un atelier de peintre » (Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, t. II, p. 769, n. 309).

45. Riopelle tentera de minimiser l'influence exercée sur lui par Borduas, comme le montre l'exemple suivant : « *Riopelle, however saw another side of Borduas : "I lived with Borduas for one year at Saint-Hilaire, outside of Montreal. We didn't do anything but go fishing. Abundant discussions never existed. Not for me, anyway"* (Lise Rochon, « The Lion in Autumn. The Magical Past and Clouded Present of Jean-Paul Riopelle », *Canadian Art*, IV : 2, été 1987, p. 50-51).

46. Il s'agit de l'émission « Scully rencontre » diffusée à la télévision de Radio-Canada le 4 mars 1990.

avaient été « tous deux élèves d'Ozias Leduc⁴⁷ » : cette déclaration, inexacte d'un point de vue historique, exprime encore une fois avec justesse sur le plan affectif la nature de sa relation à Borduas, donnant à voir comment le peintre vieillissant aura d'abord et surtout été pour lui un frère et un rival. On ne peut certes reprocher à Riopelle d'avoir pris ses distances d'avec Borduas (Riopelle l'avait d'ailleurs déjà fait avec Henri Bisson, son premier professeur de dessin). Pour un peintre au talent aussi exceptionnel que Riopelle⁴⁸, qui a réalisé comme aucun artiste québécois ou canadien ne l'a fait avant ou après lui, une carrière d'envergure internationale, l'automatisme n'aura constitué qu'un « mouvement local » rapidement assimilé et dépassé. De même, on ne saurait en toute équité lui reprocher de préférer à ses anciennes fréquentations automatistes montréalaises les rapports d'amitié stimulants qu'il a noués avec André Breton, Samuel Beckett, les peintres Joan Miró, Sam Francis et Zao Wou-ki, les sculpteurs Alberto Giacometti et Alexander Calder. À cet artiste qui a réussi à s'imposer sur la scène internationale, on doit pleinement reconnaître le droit de réfuter toute interprétation réduisant son éclatant *success story* en l'interprétant à l'aune de l'échec borduasien. Mais l'échec de Borduas a acquis sur place, dans l'imaginaire collectif, valeur de symbole, et a été reconnu ultérieurement comme un geste de libération éclatant. Son *Refus global*⁴⁹ a effectivement troublé, comme l'anticipait Borduas, « la lourde sieste canadienne » et presque cinquante ans plus tard, nous ne l'avons pas encore entièrement assimilé. J'évoquerai pour finir une image qui condense pour moi l'essentiel de la relation conflictuelle des deux peintres. Cet incident m'a été raconté par François-Marc Gagnon et il est révélateur du rapport tendu qui devait désormais séparer les deux artistes. Cette anecdote, à sa manière, en dit long sur la dégradation du rapport entre les deux artistes. On a rapporté en effet que Riopelle et Borduas, peu avant la mort de ce dernier, se seraient rencontrés par hasard une

47. Hélène de Billy réfute de la façon suivante cette étonnante assertion : « À priori, une telle affirmation n'a pas de sens. Les futurs automatistes, Riopelle comme les autres, n'étaient pas les pupilles de Leduc. Et malgré l'estime qu'ils lui portaient, son influence n'avait aucune commune mesure avec celle de Borduas, à qui Leduc, incidemment, avait fait découvrir la peinture » (Hélène de Billy, *op. cit.*, p. 290).

48. Il a mérité, en 1981, le prestigieux prix Paul-Émile Borduas.

49. « Riopelle serait l'artiste qui a « poussé » Borduas à produire *Refus global*. Comment ? En s'opposant à ce que Borduas signe un manifeste de Breton pour réclamer un manifeste qui soit plus conforme à la situation québécoise » (Normand Thériault, « Riopelle : automatisme ? », *La Presse*, 17 octobre 1970, p. D14). Dans un témoignage récent, Riopelle déclare être celui qui a encouragé Borduas à écrire *Refus global*. Voir Lise Gauvin, « Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils révolutionnaires ? », *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995, p. 15.

dernière fois au Louvre : l'un, amaigri, visiblement malade, descendait péniblement les marches alors que l'autre, le pas vif, en pleine possession de ses moyens, montait à la course les degrés de l'imposant escalier. Les deux hommes se croisent, évitent de s'adresser la parole, poursuivent chacun de son côté leur chemin. Rarement silence aura-t-il été aussi éloquent.