

Recherches sociographiques



François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*

Pierre Hamelin

Volume 20, numéro 2, 1979

Les politiques et l'état

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/055849ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/055849ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hamelin, P. (1979). Compte rendu de [François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*]. *Recherches sociographiques*, 20(2), 288–290.
<https://doi.org/10.7202/055849ar>

François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Fides, 1978, 560p.

Le livre de François-Marc Gagnon propose une biographie critique de Paul-Émile Borduas ainsi qu'une analyse de l'œuvre picturale. Cette étude nous permet d'apprécier d'abord les relations qu'entretient Borduas avec son milieu. Il commence sa carrière de peintre au moment où le Québec institutionnalise les beaux-arts. Borduas a connu le système maître/apprenti avec Ozias Leduc lorsqu'il a fait ses débuts en peinture. Mais il appartient en même temps à la première génération d'étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal fondée en 1923. Il est un des premiers professeurs spécialisés dans l'enseignement des arts plastiques à être engagé par la Commission des écoles catholiques de Montréal. Ses fonctions de professeur le mettent en contact avec des jeunes qui s'intéressent à l'art. Sa participation à la Contemporary Art Society (C.A.S.) amplifiera ses relations et son ascendant sur les jeunes artistes.

La C.A.S., fondée le 15 février 1939, joue un rôle de premier plan dans le développement culturel de Borduas et du Québec. John Lyman en est le président et Paul-Émile Borduas le vice-président. La C.A.S. est composée d'artistes et de membres associés recrutés chez les critiques et les amateurs. Au début, les artistes anglophones sont en majorité mais les francophones deviendront vite majoritaires ; nous verrons à ce moment-là les catalogues d'exposition publiés dans les deux langues. Le but de cette société est de défendre les intérêts professionnels des artistes et d'affirmer la vitalité du mouvement moderne dans l'art. Mais, en fait, ce groupe s'oppose au groupe de l'Ouest, le groupe des Sept, qui prétend être le groupe national. Nous assistons alors, sur le plan des arts, à une affirmation de l'Est (Montréal et Toronto) par rapport à l'Ouest du Canada. Quand, en 1942, la Galerie nationale du Canada s'intéresse à la C.A.S., elle reconnaît une certaine valeur à cette société, et le groupe des Sept n'est plus par le fait même l'unique point de référence dans la définition de l'art canadien.

L'intention avouée de la C.A.S. est de rendre présent l'art moderne dans le milieu. Or cette intention ne peut pas se réaliser sans l'apport des jeunes artistes. La Société ouvre donc ses portes aux jeunes, parmi lesquels se trouvent des étudiants de l'École du meuble où Borduas enseigne. Ces derniers s'affirment dans la C.A.S. en dénonçant l'approche académique des peintres plus âgés. Le conflit prend de l'envergure avec les années si bien qu'en février 1948, regroupée sous le nom des Automatistes, et Borduas en tête, la section des jeunes quitte la Société. Le groupe de contestataires est maintenant autonome et passe à l'action. Quelques mois plus tard paraît en librairie le *Refus global*.

Les protestations soulevées par la publication du manifeste vont resserrer les liens qui unissent les peintres automatistes. Quand Borduas est relevé de ses fonctions de professeur à l'École du meuble, son rôle de leader se trouve consolidé. En 1953, lors de son départ pour l'exil à New York et Paris, le mythe de l'incompris, du mal-aimé, du rejeté, se colle à son nom. Il est intéressant de constater que c'est lorsque le peintre est en exil que les collectionneurs commencent à s'intéresser sérieusement à son œuvre. Des propriétaires de galerie, des artistes et des journalistes québécois lui rendent visite à Paris et reviennent à Montréal avec tableaux ou interviews. Exilé, Borduas va exercer une très grande influence sur toute une génération. Son exil sera la preuve de l'étouffement culturel de la province. En stigmatisant ce qu'il ne fallait pas être, le gouvernement souleva la suspicion de quelques intellectuels en alerte. Il y aura alors un groupe de collectionneurs et d'amateurs d'art qui s'intéresseront à la peinture de Borduas. Par le fait même, ils seront mis en contact avec la peinture contemporaine américaine et française car Borduas véhiculera dans sa peinture et dans sa correspondance des influences de l'art contemporain en train de se faire hors-Québec.

La biographie critique s'accompagne d'une analyse de l'œuvre où l'auteur tente de montrer comment se structurent la pensée et l'œuvre de Borduas. La production est divisée en période figurative et période non figurative. La période figurative est étudiée en analysant les milieux qui ont influencé Borduas dans ses débuts : la décoration d'église, l'École des beaux-arts de Montréal, les ateliers d'art sacré de Maurice Denis ; la période non figurative, en transposant la méthode

structuraliste de Lévi-Strauss dans l'analyse des tableaux. Chacun d'eux est considéré comme un « mini-mythe » réduit, par le titre, à quelques mots venus de l'inconscient et révélateur de « structure » de signification. Il faut rappeler que Borduas donnait à ses tableaux abstraits des titres littéraires qui lui étaient suggérés par leur lecture formelle. Or, pour analyser l'œuvre abstraite, l'auteur parcourt le chemin inverse en faisant la lecture du tableau à partir du titre proposé par Borduas.

L'auteur accorde beaucoup d'importance au passage de la figuration à la non-figuration. En fait, il n'y a pas de scission vraiment profonde entre les deux périodes. Les signes changent mais les structurations qui avaient été cultivées par le dessin d'observation ou la peinture d'après modèle ressurgissent dans les organisations non préconçues. C'est ainsi que les formules compositionnelles des gouaches de l'hiver 1942, les premières œuvres non figuratives, demeurent les mêmes que celles des paysages, des natures mortes et des portraits de la période figurative. Si on ne s'attache qu'à leur format, les gouaches, sauf deux, sont toutes rectangulaires ; celles qui sont verticales ont la forme compositionnelle du portrait ; celles qui sont horizontales ont la forme compositionnelle se rapprochant de la nature morte ou du paysage.

Les gouaches de 1942 ont reçu pour la plupart des titres littéraires qui n'appartiennent pas strictement à une formule compositionnelle (contenant) donnée. La dialectique du contenant et du contenu est développée d'après trois axes principaux, selon que le contenant est perçu comme ayant avec le contenu un rapport étouffant, enveloppant ou révélant. Seule la formule compositionnelle du paysage ne suit pas l'une ou l'autre de ces trois directions ; dans ce cas, la dialectique du contenant et du contenu est remplacée par un système d'oppositions binaires qui trouvera son orientation thématique dans les tableaux qui suivront. Dans les tableaux de l'année suivante, conflit ou union, compris en termes d'éloignement ou de rapprochement, transposent en termes de distance ce qui avait été perçu l'année précédente en termes de rapports. En introduisant l'axe des distances, Borduas sépare les éléments d'opposition et les situe dans un décor, dans un paysage qui, l'année suivante, perdra sa fonction théâtrale. L'attention passe des acteurs à la structure même de la scène, perçue comme un lieu qualifié.

À l'axe des distances vont se substituer les axes du temps et du lieu conçus comme des parties du monde que l'artiste veut explorer par le paysage. Nous retrouvons ces deux grands axes dans la production de 1946 où est suggéré que le facteur temps implique au moins le franchissement d'un espace, un va-et-vient dans cet espace qui se réalise entre le premier et l'arrière-plan ou, entre le centre et la périphérie du tableau. Ces mêmes transformations apparues dans l'axe topographique se manifestent aussi dans l'axe chronologique. L'exploration du cycle diurne-nocturne (temps cyclique) est remplacé par l'exploitation de la diachronie historique.

Lorsque Borduas quitte Montréal pour les États-Unis, il se produit un changement profond dans sa peinture. Les tableaux produits à Provincetown inaugurent un nouveau type d'espace. La formule compositionnelle du paysage suggérerait un espace qui creuse, une pénétration du regard en profondeur. Or voici que dans cette série de tableaux l'espace avance vers le spectateur ; la frontalité est une conséquence de ce mouvement vers l'avant. Il faut y voir là une influence de la peinture américaine. Plus ou moins consciente, elle s'est faite surtout sentir par l'introduction d'une dialectique nouvelle de l'objet et du fond. Certains tableaux impliquent une affirmation telle du fond que les signes sur lui inscrits voient leur existence menacée. D'autres tableaux affirment l'envahissement de l'objet réduit en fragments et couvrant l'aire picturale entière. Borduas ne se résout jamais, en même temps, à nier le fond comme tel et faire éclater l'objet.

Dans sa production de Paris, la notion de surface est prépondérante ; des signes abstraits n'évoquent plus des choses qui occupent l'aire picturale. Le peintre utilise la lame du couteau à peindre pour créer des éléments linéaires qui se superposent à la surface. Les accidents de matière forment alors des rebords qui accrochent la lumière ; la surface devient un chatoiement. Borduas parvient dès lors à créer la sensation d'espace sans recourir à la perspective aérienne, sans recourir au cheminement dans la lumière d'un dégradé à l'autre. Les tableaux deviennent de larges touches

noires comportant leur propre lumière par la modulation de la matière, sur un fond blanc également modulé dans la pâte et par des gris qui s'y noient. Les touches noires prennent de l'autonomie par rapport à la surface blanche; elles sont perçues comme se détachant sur un fond blanc et non comme une déchirure de la surface blanche. Elles ne rétablissent pas seulement la dialectique de la forme sur un fond. Les taches noires comportent leur propre lumière matérielle: celle de l'éclairage ambiant s'accrochant au relief de la pâte. Le fond blanc lui aussi comporte sa lumière, mais c'est une lumière illusoire. Le blanc devient la surface augmentée de son coefficient de profondeur. La structure fondamentale de la dernière phase se trouve alors mise en place.

La méthode d'analyse utilisée par François-Marc Gagnon est souvent la source d'une mauvaise description pré-iconographique. Elle ramène constamment le tableau à une représentation figurative car le titre tend à suggérer un contenu spécifique. Dans l'introduction, l'auteur dit ne pas vouloir faire une analyse formelle des tableaux. Il a été fidèle à son intention puisqu'il a fait une analyse structuraliste des titres. Nous avons parfois l'impression que la lecture des tableaux a été conditionnée par celle des titres, de sorte que l'œuvre picturale est devenue une sorte d'illustration des systèmes d'oppositions véhiculés par les titres.

L'auteur veut montrer comment se structurent la pensée et l'œuvre de Borduas. La méthode d'analyse choisie pourrait atteindre ce but si d'abord nous avions la certitude que Borduas s'est servi du tableau à titrer comme d'un «écran paranoïaque» pour manifester des énergies inconscientes et si nous avions la certitude que le titre actuel du tableau est effectivement celui donné par le peintre et non par des collectionneurs, comme il arrive souvent; certains tableaux ont vu leur titre varier avec les expositions. Nous voyons donc dans cette approche des embûches qui nous éloignent de l'objectivité de l'œuvre. La méthode favorise cependant des équilibrations intellectuelles qui ne sont pas sans intérêt. Une analyse formelle de l'œuvre, superposée à une étude psychanalytique du peintre, ne pourrait-elle pas atteindre de façon moins littéraire les intentions de départ? Nous croyons qu'une analyse formelle de l'œuvre picturale de Borduas doit être faite.

Pierre HAMELIN

*École des arts visuels,
Université Laval.*