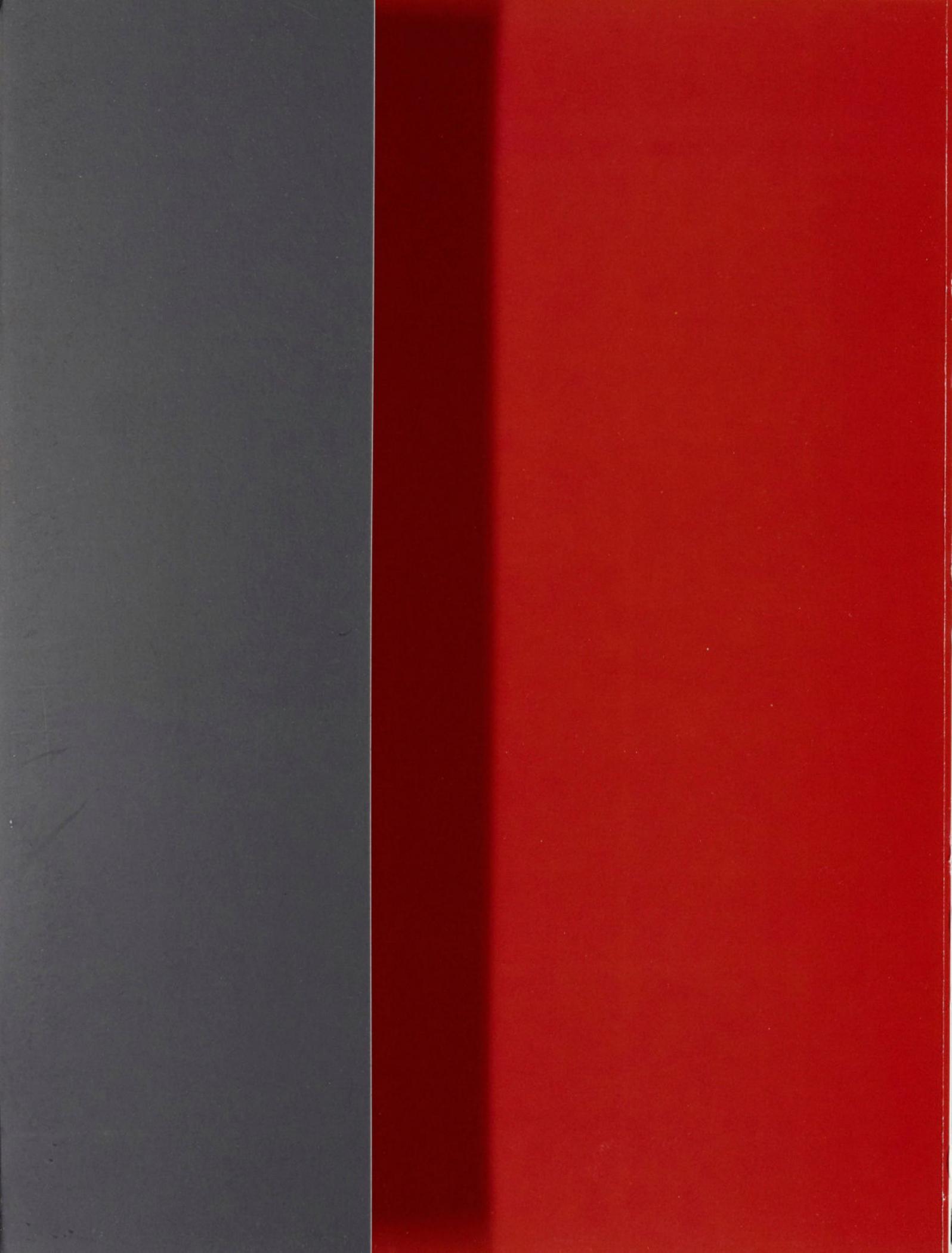
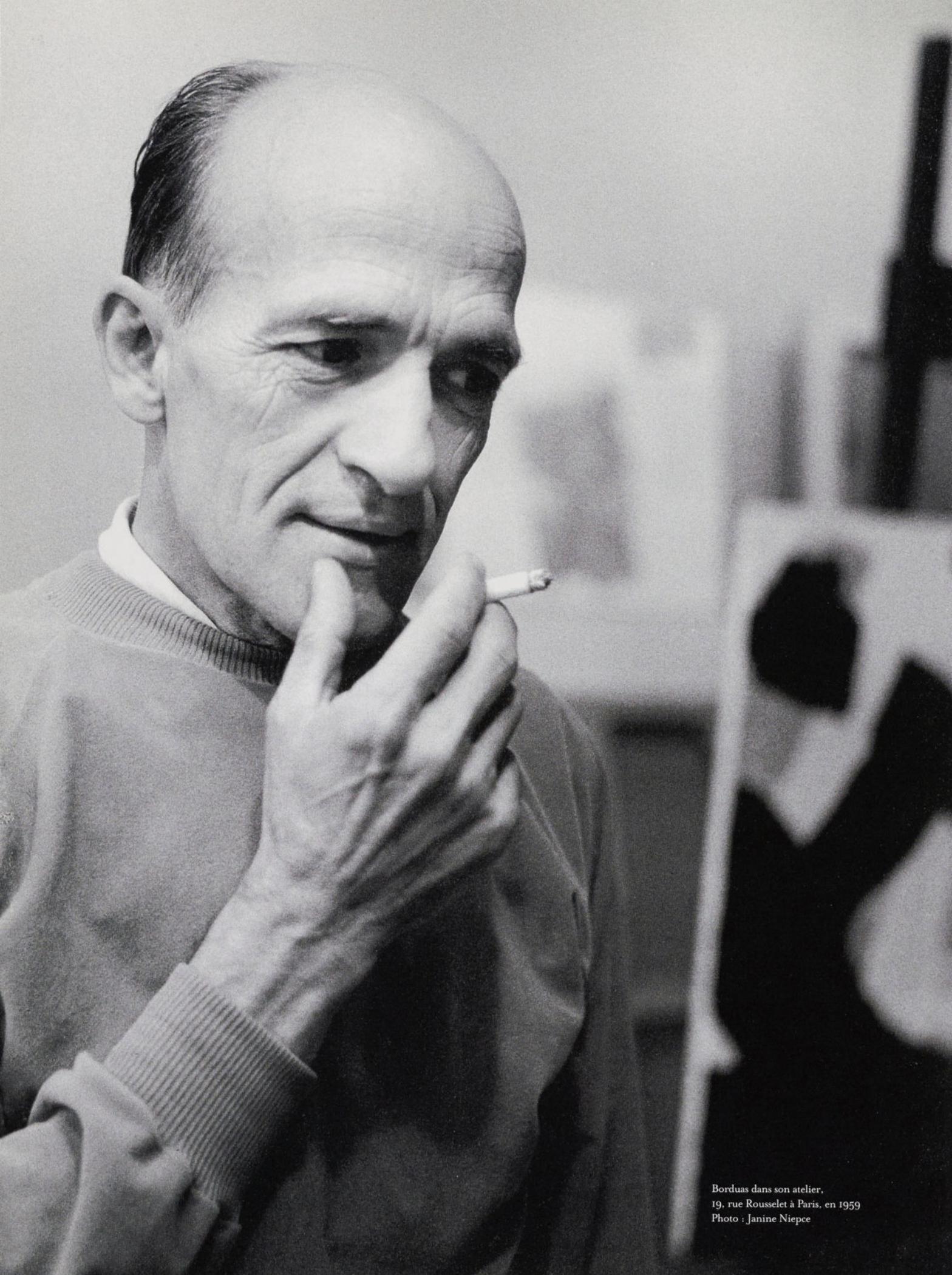


PAUL-ÉMILE BORDUAS

 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec 

Les 400 coups





Borduas dans son atelier,
19, rue Rousselet à Paris, en 1959
Photo : Janine Niepce

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Textes de Joséé Bélisle
et de Marcel Saint-Pierre

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de l'exposition *Borduas et l'épopée automatiste*, présentée du 8 mai au 29 novembre 1998.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin
Conception graphique : Épicentre communication globale
Impression : Litho Mille-Îles

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal et Les 400 coups, 1998

Dépôt légal : 1998
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)
Musée d'art contemporain de Montréal
Paul-Émile Borduas
Publ. en collab. avec : Les 400 coups.
ISBN 2-551-18969-1

I. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960. 2. Musée d'art contemporain de Montréal - Catalogue. I. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960. II. Bélisle, Josée. III. Saint-Pierre, Marcel. IV. Titre.

ND249.B6A4 1998 759.11 C98-940786-1

Crédits photographiques :
Marilyn Aitken, Musée des beaux-arts de Montréal : page 19
Clément & Mongeau : page 18
Brian Merrett, Musée des beaux-arts de Montréal : pages 33 et 37
© Ozias Leduc 1998 / Vis*Art Droit D'auteur Inc. : page 39
Richard-Max Tremblay : toutes les œuvres de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal.

Distribution au Canada :
Diffusion Dimédia Inc.
539, bd Lebeau
Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
Tél. : (514) 336-3941
Télec. : (514) 331-3916

Distribution en France :
Librairie du Québec
30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
Tél. : (33) 1 43 54 49 02
Télec. : (33) 1 43 54 39 15

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5 et Les 400 coups, 1975, bd Industriel, Laval (Québec) H7S 1P6



Borduas à Saint-Hilaire, v. 1932

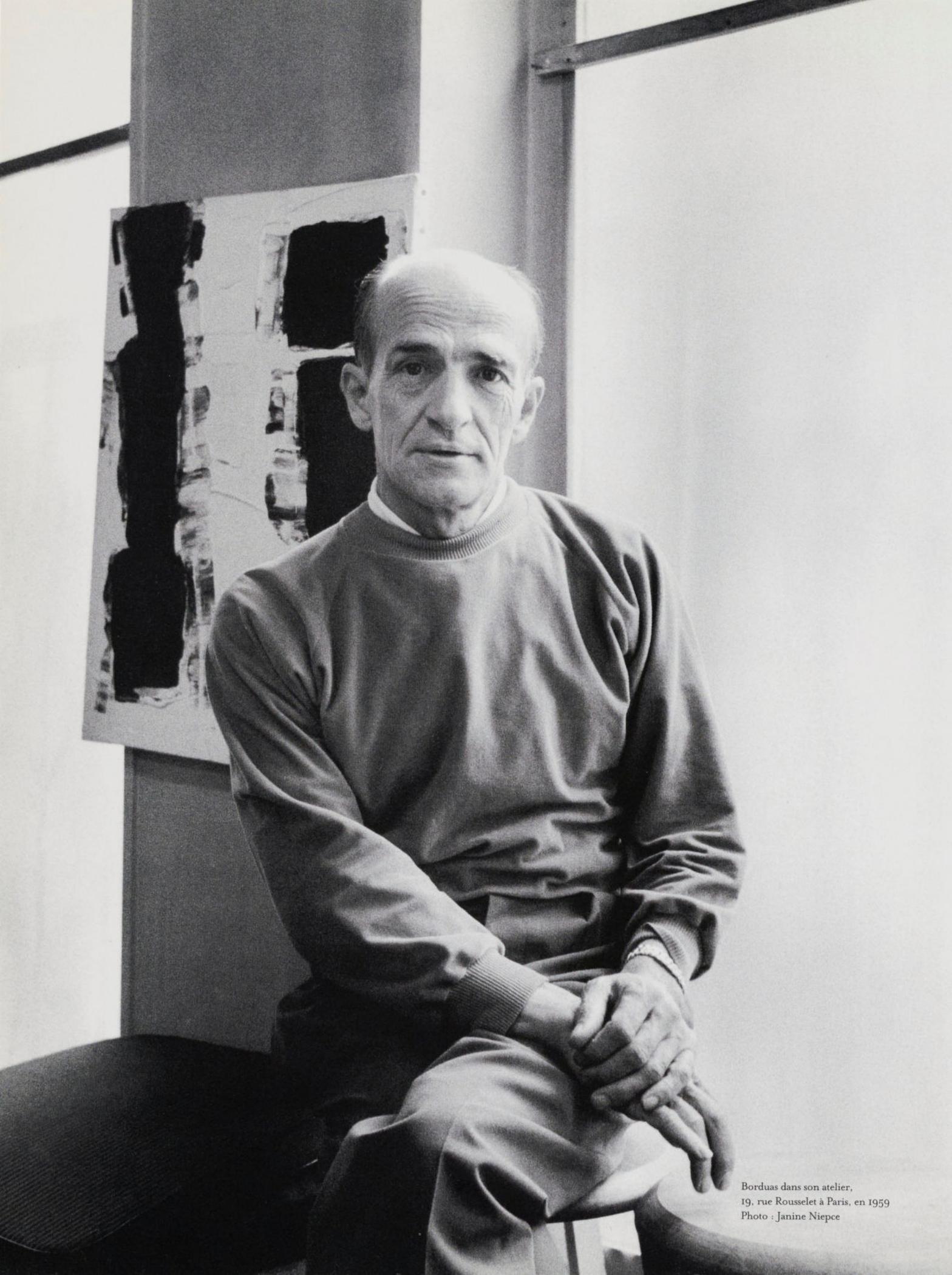
TABLE DES MATIÈRES

UN PRÉCIEUX TRÉSOR EN RÉSERVE : LA COLLECTION BORDUAS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL J o s é e B é l i s l e	NEUF
LA PENSÉE PLASTIQUE DE BORDUAS M a r c e l S a i n t - P i e r r e	QUINZE
ŒUVRES DE LA COLLECTION BORDUAS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL	QUARANTE-SEPT
RÉPERTOIRE DE LA COLLECTION BORDUAS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL	CENT CINQ



Borduas au Salon de l'Aquarelle en 1955
Galerie L'Actuelle, Montréal
Photo : Ulysse Comtois

Neuf août 1948. Paraît un brûlot signé Paul-Émile Borduas et quelques-uns de ses amis : Refus global. La lecture de ce manifeste aurait pu nous retenir de commémorer cet événement, tant y sont multipliées les proclamations d'affranchissement à l'égard du passé et de l'histoire. N'y relève-t-on pas en effet plus d'une dizaine d'objurgations à rejeter «le règne de la mémoire exploiteuse» et la proclamation du «fol espoir d'effacer le souvenir». N'eût-il pas mieux valu répondre à l'invitation de «dégager le présent des limbes du passé» et opter pour «le risque total dans le refus global»? Et pourtant, le Musée d'art contemporain de Montréal a cru qu'il importait de commémorer cet événement. Dans un de ses Propos, Alain nous fournit une justification : «Commémorer, écrit-il, c'est faire revivre ce qu'il y a de grand dans les morts et les plus grands.» Qui commémore ne fait pas de l'histoire, ne retient pas un passé pour le perpétuer au détriment du présent et bloquer l'avenir. Commémorer, c'est lier le vécu au présent. C'est célébrer dans une symbolique simplificatrice un phénomène toujours actuel : le «sauvage besoin de libération» qui anime notre collectivité et que concrétisent les artistes dans les œuvres où elle se reconnaît.



Borduas dans son atelier,
19, rue Rousselet à Paris, en 1959
Photo : Janine Niepce

Un précieux trésor en réserve :
**LA COLLECTION BORDUAS DU MUSÉE D'ART
 CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL**

«*Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire. [...] Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir.*» Paul-Émile Borduas, *Refus global*

Les 105 œuvres de Paul-Émile Borduas conservées au Musée d'art contemporain de Montréal participent à l'évidence de ce *trésor poétique* dont il est question à la fin du manifeste *Refus global*, alors que Borduas enjoignait «ceux tentés par l'aventure» de poursuivre «dans la joie notre sauvage besoin de libération». À l'occasion du cinquantième anniversaire de la publication à Montréal, en août 1948, de ce manifeste collectif, provocateur et même incendiaire, le Musée présente dans sa presque totalité l'un des volets les plus remarquables de ses collections, soit un ensemble de plus de 95 de ses 105 œuvres de Borduas assorti d'une sélection de papiers personnels provenant des 302 dossiers d'archives du Fonds Paul-Émile Borduas.

Enrichie progressivement au fil des ans depuis l'achat dès 1965, au cours de la première année d'activités du Musée, du tableau *Translucidité*, 1955, jusqu'au don récent, en 1995, de la petite gouache *Sans titre*, 1950, legs de Claude Hinton, la collection Borduas compte 72 peintures, 32 œuvres sur papier (gouaches, aquarelles, encres, fusains) et une sculpture, réalisées entre 1923 et 1960.

En somme, un inventaire «d'objets tangibles» considérable permettant de retracer l'itinéraire plastique fulgurant du peintre originaire de Saint-Hilaire, également reconnu comme pédagogue, théoricien, critique et essayiste. Des quelque cent œuvres inscrites au répertoire du Musée, une douzaine illustre les travaux d'avant 1940; une vingtaine rend compte de l'effervescence automatiste et des transformations radicales qui caractérisent les années 40 (plus précisément de 1941 à 1951); 24 œuvres ont été exécutées lors du séjour de Borduas à New York, de 1953 à 1955; enfin, plus de 40 témoignent des développements spectaculaires de la période parisienne, de la fin septembre 1955 jusqu'au décès de l'artiste, survenu en février 1960.

La constitution de la collection Borduas du Musée est certes tributaire de la donation substantielle, par les Musées nationaux du Canada, en 1973, d'un corpus formé de 46 peintures (principalement des années 50), de quatre aquarelles, de trois gouaches (1942), d'un fusain (1943), et d'un ensemble de 21 petites encres réalisées sur des cartons de Gitanes (v. 1959-1960). Ramenées de l'atelier parisien où elles se trouvaient, ces œuvres sont, rétrospectivement, investies d'une dimension symbolique posthume, testamentaire.

C'est d'ailleurs notamment selon le souhait exprimé par la famille Borduas que le gouvernement canadien acquérait, en 1972, ce regroupement important d'œuvres, évitant ainsi tout risque de démembrement ultérieur¹. L'acquisition prenait tout son sens l'année suivante, par sa cession à une institution muséale québécoise dont le mandat même est de conserver et de diffuser les principales réalisations de l'art contemporain d'ici et d'ailleurs². Les documents personnels qui accompagnaient alors la collection familiale comprennent de la correspondance, des manuscrits et des textes de préparation aux publications de l'artiste, des listes d'œuvres, des catalogues d'expositions et des cartons d'invitation, des périodiques, des coupures de journaux, des photographies et des négatifs, des carnets de notes et de cours, des agendas et des papiers personnels, en somme une fortune historique au potentiel illustratif extraordinaire.

Ces 55 œuvres s'ajoutaient donc aux 18 que possédait déjà le Musée, parmi lesquelles 12 provenaient de la collection Lortie acquise en 1971. Cette dernière comportait, entre autres, les œuvres suivantes : *L'Île fortifiée*, 1941, *Viol aux confins de la matière* et *Glaïeul de flamme*, 1943, la gouache *Chantecler*, 1942, *Palette d'artiste surréaliste*, 1945, *Épanouissement*, *Chatoiement* et *3+3+4*, 1956. Par la suite, de 1975 à 1995, 32 nouvelles œuvres sont venues compléter la



3+3+4, 1956. Huile sur toile. 59,9 x 73 cm. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

représentation de l'artiste au sein de la collection — 15 d'entre elles ont été généreusement offertes au Musée. Le don, par la Galerie Morency, de sept études de couleur et de motif exécutées par Borduas durant ses études à l'École des Beaux-Arts (1923-1927), les contributions de Gisèle et Paul-Marie Lapointe — *Sans titre (Vierge d'Ecouen)*, 1924-1927 — et de Françoise Legris — *Étude anatomique*, 1927 et *Projet de vitrail : L'Annonce à Marie (avec le prophète Isaïe)*, 1927 — introduisaient ainsi à l'inventaire des exemples des premiers travaux du peintre. Irène Legendre offrait, en 1979, *Canada*, 1951, appartenant à la dizaine de sculptures sur bois aux noms de pays et de continents exécutées au cours de l'hiver 1950-1951. En 1983, le docteur Max Stern offrait *Arabesque*, 1956; il avait précédemment cédé, en 1976, *Cheminement bleu*, 1955. Et en 1984, Bruno M. et Ruby Cormier donnaient une encre *Sans titre*, 1954. Enfin, en 1992, l'acquisition de la collection Lavalin concrétisait l'entrée de huit autres œuvres telles *Blocus aérien*, 1955, *Végétation minérale*, 1955 et *Verticalité lyrique*, v. 1959. Envisagée dans son entier, la collection Borduas du Musée souligne l'ampleur et la profondeur de l'œuvre borduasienne; elle dévoile à nouveau, réactualisé, le pouvoir expressif d'une quête esthétique unique.



Blocus aérien, 1955
Huile sur toile
89,1 x 76,2 cm
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

Dans *Manières de goûter une œuvre d'art*³, une conférence prononcée en novembre 1942 à l'hôtel Windsor, à l'invitation de la Société d'études et de conférences, Borduas livre son interprétation des grandes étapes de l'histoire de l'art en examinant les apports successifs des arts égyptien, grec, romain; de l'impressionnisme... Il évoque ainsi les transformations de l'objet d'art selon une logique intuitive et une dialectique qui s'apparentent, en filigrane, à l'évolution de ses propres recherches artistiques : «Cézanne révéla la poésie de la forme. Révélation forte de nouvelles expérimentations. La forme cézannienne étant poétique en elle-même, il restaît à prouver si, dégagée de toute figuration, elle le serait encore. Le cubisme entreprit cette vérification. Il rompit complètement avec l'apparence des choses, les désorganisa pour les réorganiser selon la seule rigueur plastique. Des possibilités picturales insoupçonnées se découvrent. [...] Une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être psychique et intellectuel.»

Trois œuvres de 1941, *Nature morte à la cigarette*, *Femme à la mandoline* et *L'Île fortifiée* illustrent la façon dont Borduas s'est attaqué aux structures mêmes des grands genres traditionnels que sont la nature morte, le portrait et le paysage. Simplifiant la forme et accentuant nettement ses contours, il rabat les plans perspectivistes et célèbre la pureté expressive des contrastes lumineux. C'est vraisemblablement à travers la spontanéité des dessins d'enfants («Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée⁴.») et grâce à la décharge libératrice de l'élan «surrationalnel» que se formalisent les fondements de son projet pictural. Fernande Saint-Martin précise : «L'automatisme surrationalnel élaboré par Borduas à partir de certaines prémisses du surréalisme européen, s'articulera

donc à partir de trois ressorts dynamiques : liberté entière, désir transformateur et connaissance sensible⁵.» Dans les gouaches de 1942 (*Chantecler, Le Condor embouteillé, Le Musicien*) et dans les tableaux automatistes aux titres poétiques, allusifs ou énigmatiques (*Viol aux confins de la matière, 1943, Palette d'artiste surréaliste, 1945, Le Facteur ailé de la falaise, 1946, L'Écossais redécouvrant l'Amérique, 1947*), «Borduas laissait courir sa main sur la toile dans la plus grande liberté et sans idée préconçue⁶...» Et Claude Gauvreau de poursuivre : «Je dois insister. Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose, dans sa maturité, sur un non-figuratif du monde intérieur; voilà son originalité incontestable et voilà en quoi il a été prophétique internationalement⁷.» Subséquemment, Borduas a sans cesse transformé, simplifié, épuré l'objet pictural. La trentaine d'œuvres sur papier de la collection confirment, de manière ponctuelle, la résolution de problématiques spécifiques. François-Marc Gagnon souligne : «Il est vrai que, si l'on entend "aquarelle" dans un sens assez large pour y inclure aussi bien la gouache que l'encre, le recours à un médium à l'eau correspond en effet à des moments de transition chez Borduas : découverte du surréalisme avec les gouaches de 1942; crise de l'automatisme pictural en 1950-1951; assimilation de l'expressionnisme abstrait américain en 1954⁸.» Fractionné, parcellisé, éclaté dans une dichotomie forme-fond dynamique, l'objet se définit dans l'ubiquité du geste et de l'accident. L'effervescence énergétique et le bouillonnement de la matière qui caractérisent la période new-yorkaise (1953-1955) se mueront à Paris (1955-1960) en une ascèse chromatique et monochromatique menant aux compositions noir-blanc d'une exceptionnelle concision et d'une absoluité poignante. Tout entier nourri des exigences d'une éthique de recherche et d'une réelle générosité d'intention, l'œuvre de Borduas a su contenir «les violentes nécessités de la connaissance sensible⁹», et il sait propager encore «la puissance convulsive, transformante¹⁰».

J o s é e B é l i s l e

1. «Madame Borduas tenait à ce que les œuvres qu'elle possédait de son mari soient conservées dans une seule collection, ce qui rendra plus facile, avec les écrits qui l'accompagnent, le travail de recherche et d'étude que veulent entreprendre les spécialistes.»

Extrait du communiqué de presse de la Galerie nationale du Canada du 1^{er} août 1972, au moment de l'exposition de la Collection Borduas nouvellement acquise par la Corporation des Musées nationaux du Canada.

2. «En effet, la collection Borduas se doit d'être dans la ville même où, dans les années quarante, Borduas, l'un des chefs de file du renouveau de la peinture, a joué un rôle de premier plan dans le lancement du mouvement automatiste. Il est également approprié que son œuvre soit présentée dans un musée d'art contemporain au Québec. En tête de *Refus global*, Borduas exigeait une réaction spontanée aux impératifs de la vie contemporaine.»

Extrait de l'allocution prononcée par le secrétaire d'État Hugh Faulkner au Musée d'art contemporain de Montréal le 4 octobre 1973, à l'occasion de l'exposition *Borduas New York - Paris* présentant la donation des Musées nationaux du Canada.

3. «Des mille manières de goûter une œuvre d'art, une seule est absolue. Et elle est peu commune, celle qui permet la contemplation de sa beauté substantielle.» Le texte de cette conférence fut publié dans la *Revue de l'Amérique française* en janvier 1943.

4. Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, 1949.

5. Françoise Saint-Martin, «L'apport de Borduas à l'art abstrait du XX^e siècle», in *Paul-Émile Borduas : œuvres picturales 1943-1960*, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1982, p. 38.

6. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 55.

7. *Ibid.*, p. 57.

8. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 323-324.

9. Paul-Émile Borduas, *Commentaires sur les mots courants*, 1948.

10. Paul-Émile Borduas, *En regard du surréalisme actuel*, 1948.



Borduas dans son atelier,
19, rue Rousselet à Paris, en 1959

La pensée PLASTIQUE DE BORDUAS

Dans le contexte de la dernière guerre mondiale et dans ses perspectives apocalyptiques, la grande aventure de la peinture moderne fut elle aussi vouée à la désintégration; celle des formes du monde visible. Dans le prolongement des déconstructions du cubisme et des assauts de toutes sortes menés par l'abstraction, l'aventure du surréalisme et de la peinture d'action allaît, de part et d'autre de l'Atlantique, formuler des propositions artistiques mieux adaptées à l'inquiétude humaine comme à la pensée philosophique et scientifique du moment. En réorientant la peinture vers une représentation du monde intérieur ou en proposant une forme d'expressivité plus gestuelle, ces courants à la fois introspectifs et projectifs proposaient des relations nouvelles avec le visible et un champ inexploré à la subjectivité. Libéré des forces de résistance attachées à la reproduction du réel, un nouveau monde pictural allaît établir un accord différent avec la réalité subjective et permettre à la personnalité de l'artiste de prendre une dimension bien singulière, de devenir le sujet de la peinture. En symbiose avec ces préoccupations du temps, le projet de l'automatisme montréalais tout comme l'ambition de la peinture de Borduas contribuent à cette mise en déroute générale du monde apparent et à cette interrogation particulière sur le véritable sujet de la peinture.

Au Québec, si on a parfois l'impression que le mythe Borduas occulte jusqu'à son engagement en peinture, ce nom a au moins le mérite de faire encore tache dans la grande noirceur de notre histoire. Plusieurs aspects de cette œuvre, solide pierre angulaire de notre modernité picturale, sont encore étouffés sous l'effet monumental de la révolte automatiste et de son pendant, la révolution tranquille. Personnage désormais historique, Borduas fut l'objet de nombreuses expositions et études. Celles que lui a consacrées F.-M. Gagnon¹ sont exemplaires, mais dans la mémoire collective son œuvre picturale se résume le plus souvent encore aux productions en noir et blanc. Tout en reconnaissant cette envahissante page d'histoire, ce texte souhaite davantage combattre ces effets réducteurs en retraçant les principales étapes d'une pensée plastique et en esquissant la portée signifiante de certains tableaux choisis, pour la plupart, à même la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Les principaux enjeux de cette pensée vouée à la connaissance de l'inconscient et à l'expression picturale de la matière du sujet, seront donc abordés sans prétendre les épuiser, ni toucher à tous les aspects d'une si riche démarche picturale. Sur cette voie, plusieurs glissements ou raccourcis seront empruntés, et autant de justifications ou de démonstrations théoriques seront escamotées. Chemin faisant, il faudra bien aussi faire l'économie d'une biographie, sacrifier sa complexité, pour ne pas perdre de vue le sens plastique de cette œuvre fondatrice, sa contribution à l'esthétique contemporaine.



L'Église de Saint-Hilaire, v. 1933
Huile sur contre-plaqué
24 x 33 cm
Collection Renée Borduas

UNE PENSÉE DE LA MATIÈRE

De la figuration à l'abstraction

Des premières années de formation de Borduas, à situer du côté de l'art sacré, retenons l'enjeu et la finesse picturale d'un premier détournement formel : si *L'Église de Saint-Hilaire*, de 1933, fournit un exemple d'assimilation de la tradition picturale symboliste, cette pochade rectangulaire n'indique pas clairement qu'il s'agit d'un bâtiment religieux. À défaut d'une façade exemplaire et surtout d'un clocher portant la croix réglementaire, cette vue du côté nord de la nef occupe presque toute la surface du tableau, laissant à peine voir sur l'extrémité droite une bande verticale de paysage où, sous un amas touffu de taches vertes, le Richelieu prend place avec une petite embarcation de pêcheur. Occupé au premier plan par un arbre au feuillage agité ou clairsemé, le pan de mur et de toit devant lequel il prend place est lui aussi envahi par la verdure et par les motifs en arabesque des branches et de leurs ombres portées. La sinuosité d'un lierre grim pant et des taches d'ombre sur le mur de pierre apparente viennent ajouter à la confusion des plans en participant aux arborescences de ces entrelacs ajourés, que des touches viennent indistinctement combler de blanc sans qu'on sache si elles renvoient aux reflets du ciel, à ceux de la toiture ou à ceux du feuillage. Participant à cette arabesque généralisée, quatre fenêtres voûtées viennent ponctuer de blanc ce pan de peinture tout en associant leurs rayons au motif décoratif général et au rythme des autres lignes verticales formées par les troncs d'arbre et les arêtes de l'église. Enveloppée de teintes foncées, la blancheur insistante des barreaux de l'avant-dernière fenêtre met alors en lumière leur entrecroisement central. Révélation de la croix absente, substitution proprement picturale : le parcours effectué par le regard sur le plan du tableau prend alors l'allure d'une croisade. Peinture religieuse malgré les apparences premières, cette métaphore iconique rendue implicite par le contexte traduit bien l'intelligence plastique du déplacement symboliste effectué ici sur le décor de ce paysage, de prime abord pourtant bien profane et bucolique. Ces considérations sont peut-être loin des questions habituelles relatives à l'influence d'Ozias Leduc sur son jeune disciple et à celle des Ateliers d'art sacré de Maurice Denis chez qui Borduas étudia; elles concernent néanmoins un usage métonymique largement employé dans le contexte symboliste des systèmes analogiques et de la célèbre théorie des correspondances. La synecdoque visuelle, si une telle chose existe, se combine ici à d'autres figures de la rhétorique visuelle pour faire entendre ou plutôt faire voir beaucoup plus qu'elle ne montre. Subtilement déplacée du clocher altier, reportée sur l'arabesque décorative, cette simulation de la croix et sa rencontre inattendue dans l'armature d'une fenêtre où sa blancheur éclatante fait son apparition, transcendent ce camouflage d'ombres vertes distribuées sur le tableau. Détournement significatif du hors-champ, cette stratégie picturale introduit dans cet enlacement le symbole le plus chargé de l'histoire et vient donner un lieu peint à ce que le point de vue du peintre avait déplacé au delà du visible. Beau paradoxe pictural de la représentation que cette suppression qui rend l'image de la croix on ne peut plus apparente, et la clarté de l'invisible omniprésente. Cette manière de faire trouva d'autres formes d'application dans la production non figurative ultérieure de Borduas.

De facture dite réaliste, *Vue de l'atelier n° 2*, de 1932, est une pochade prétextant de la représentation de la cour arrière de l'appartement du peintre pour établir une évidente

correspondance entre les trois pièces de tissu suspendues à une corde à linge et trois enfants aux vêtements de couleur rouge, noire et blanche, placés en retrait d'une charrette redressée dans le plan du tableau. Le parallélisme de celle-ci reprend dans sa partie inférieure la géométrie comprimée de l'immeuble avec sa galerie extérieure, sa fenêtre close et le contrepoint des verts et des orangés. Mais au delà de cette construction équilibrée et solide, c'est bien sûr l'agitation des tissus-étendards, des haillons battus au vent qui, combinée au flou ou au traitement brouillé des trois personnages, attire notre attention. La présence des éléments flottants opposés aux masses architecturales plus solidement enracinées sur les rebords du tableau, fragilise par association la présence des corps d'enfants. Cette agitation transmet donc aux vêtements colorés une menaçante instabilité, comme si la précision ambiante de l'encadrement bâti opposait la fixité et la densité de son ordre géométrique au libre jeu de ces petits êtres sans visage qui, pour ainsi dire, perdent la face en faisant surface. Sujets sans identité, ces personnages flous sont privés de visage. Sous notre regard, ils perdent la vue, et restent de l'autre côté du visible. À l'instar des étendards délavés violemment agités par le vent, ces visages sont brouillés, effacés, emportés à la hâte par la brosse. Ils sont défigurés, arrachés à l'identité et, au contraire d'un miroir, nous renvoient une image fugitive de leur personnalité incertaine. Passage du vent sous le bougé des choses, passage de l'inachevé à la pure picturalité, cette représentation devient prétexte. Autre manière de nous rappeler, selon les principes de Maurice Denis, qu'avant d'être des vêtements, ces tissus ne sont que des couleurs «sur une surface plane en un certain ordre assemblées». Ces taches qu'on prenait pour des visages en donnent un aperçu dégagé de toute minutie, se contentant de les faire correspondre davantage à des attitudes ou à des positions du regard qu'à un portrait ressemblant. Figuration sous la tache de la mouvance de l'être, la matérialité picturale n'est-elle pas ici encore la preuve de son indispensable présence à toute représentation de l'absence ?

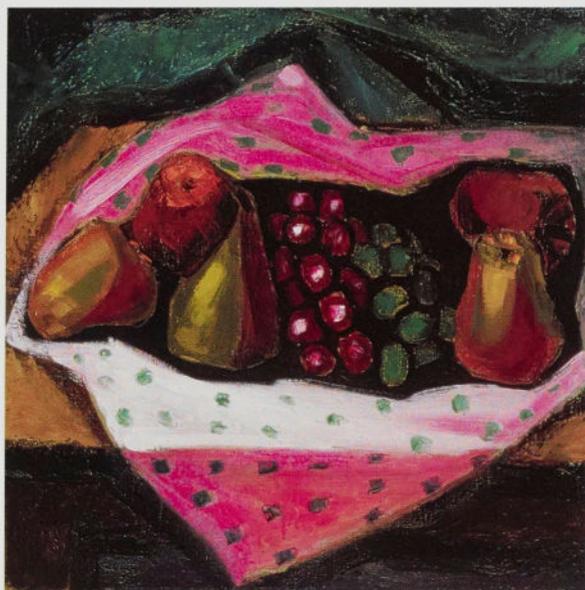
Portraits incertains / natures incertaines

Il ne faudrait pas trop s'étonner devant cet effacement de l'identité chez un peintre qui, après avoir présenté à Québec, lors de l'exposition *Les Indépendants*, en avril 1941, son *Portrait de Madame Gagnon*, n'hésite pas à le montrer, lorsque cette exposition est reprise à Montréal un mois plus tard, sous le titre de *Composition*. C'est aussi le cas d'*Abstraction n° 20* que F.-M. Gagnon a identifiée comme le «portrait caricatural de la femme de l'artiste²» et qui faisait partie des gouaches exposées en 1942. Autre forme de déplacement mais tout aussi symptomatique, ce célèbre *Portrait de Madame Gagnon* la représente pour ainsi dire comme une sainte auréolée d'un aplat blanc. En cela comparable aux natures mortes de la même année qui disposent fruits et légumes dans leur porcelaine, le glissement s'étendra jusqu'au genre paysage. C'est le cas, mais inversé, de cette autre abstraction de 1941 intitulée *L'Île fortifiée* où les surfaces successives qui enveloppent la forme centrale sont autant d'îlots de couleur flottant sur le plan du tableau, comme si ce dernier était une table redressée sur le plan : une abstraction de nature morte. Cette ambiguïté iconographique et surtout spatiale est caractéristique des tableaux de la fin de cette longue période figurative. Que ce soit dans *Nature morte à la cigarette* ou, mieux encore, dans *Les Raisins verts*, de 1941, ces formes sur napperon plissé et table dressée, aussi haut

Vue de l'atelier n° 2, 1932
18,5 x 10 cm
Huile sur panneau de bois
Collection particulière



que possible vers la bordure supérieure du tableau, baignent vertigineusement dans leurs sombres assiettes. Entièrement cernées d'un large trait noir qui leur sert également de fond, ces formes solides reposent en équilibre précaire sur cette assise ambiante et hésitent, malgré leur imbrication avec les surfaces avoisinantes, entre émergence et enfouissement dans cet espace apparemment indécidable : elles avancent et reculent à la fois dans le vide dynamique de ce fond plein de noir. La profondeur de ce trou avide où



Les Raisins verts, 1941
Huile sur toile
74 x 73,8 cm
Musée d'art de Joliette
Dépôt des Clercs
de Saint-Viateur de Joliette

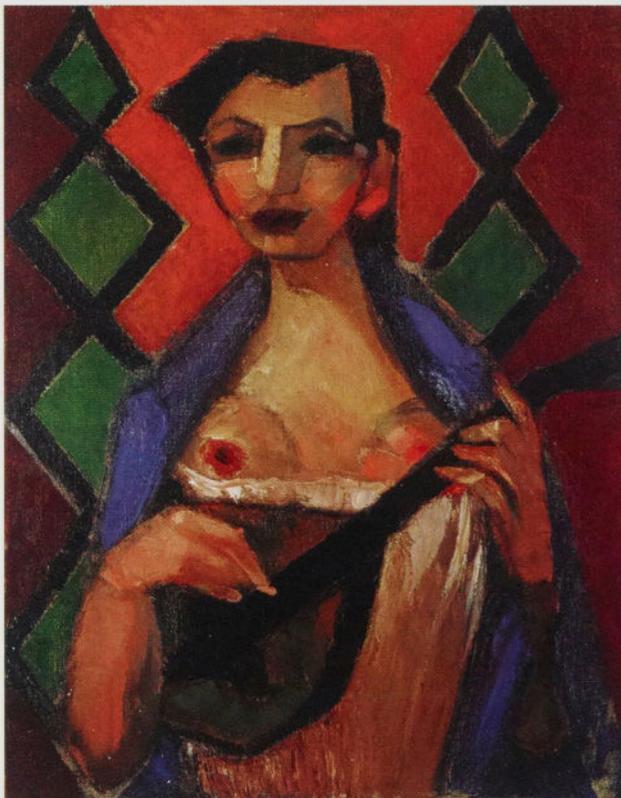
se confondent lignes et plans, contours et aplats fait donc ici surface et se joue des propriétés traditionnelles de la figure sur son fond, en refusant de le considérer comme un espace idéal, une pure distance. Cette conception de la représentation spatiale transmue le vide en plein, et vice versa. Cessant de distinguer, par exemple, entre les objets et la portée de leurs ombres, la constitution de cette nouvelle structure de relations matérielles (faite de rapports de ressemblance/dissimilitude, de distance/proximité, d'enveloppement/morcellement, etc.), n'occulte plus désormais les

qualités sensibles de l'espace pictural. Perversion de la convention représentative où ce qui est représenté importe moins que les rapports entre les objets plastiques; où les plans, au lieu de se distribuer dans la profondeur du vide, se développent côte à côte. Cette conception de l'espace en contiguïté, contraire à l'illusionnisme traditionnel où « nous avons l'habitude de cheminer dans la lumière d'un dégradé à l'autre », s'appuie sur une tout autre géométrie et propose un espace qui n'est plus imitatif mais bien plus dense, plus matériel et concret. « Des imitations, nous sommes passés aux équivalences exactes³ ».

La série de portraits de la même année 1941 est tout aussi explicite quant à la figure humaine. *Femme à la mandoline* va jusqu'à géométriser tout le corps afin de le faire coïncider davantage encore avec le motif décoratif du fond. Formule matissienne où le rendu rigide du corps lui confère un statut d'icône. Le décor géométrique et l'organisation chromatique binaire de l'ensemble intègrent le coude gauche au motif du fond, la ligne en zigzag à la coupe bizarre de la chevelure, la découpe du visage au contour de l'instrument de musique, et la ligne de son manche au circuit décoratif linéaire général. Le parcours du regard, passant d'un élément géométrique à l'autre, crée une continuité où s'affirme la contiguïté matérielle de la forme et du fond. Cette solidarité icono-plastique est contraire à toute subordination de la matière de l'expression aux significations préétablies des figures, et opposée aux affections symboliques concédées par exemple aux couleurs. En effet, ces œuvres n'offrent pas une figure assurée ni un sens à retrouver. Au contraire, elles



Portrait de Madame Gagnon, 1941. Huile sur toile
48,3 x 43,2 cm. Don de la famille de Joseph Simard, 1972
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal



Femme à la mandoline, 1941. Huile sur toile. 61 x 50,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

soumettent tout aux rapprochements les plus inattendus et à l'échange généralisé. Cette conception moderniste fait de l'interprétation du spectateur comme du travail de transformation du peintre une production instauratrice de relations nouvelles qui débordent les codes de l'ancien monde. Si avec les portraits et les natures mortes, le sujet apparent du tableau a la même valeur que son fond, si le sujet réel est la matrice d'organisation formelle autant que l'équilibre des forces manifesté par le travail du peintre, c'est que dans cette association de la subjectivité individuelle à la substance matérielle du tableau, il y a bel et bien substitution ou interchangeabilité des composantes. Un passage où, par exemple, la matière n'est pas un autre du sujet mais son support sensible, une part de son être. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il y a passage au subjectif.

Processus de création et de pensée

Parmi les premières œuvres intitulées par Borduas *Abstractions* et présentées avec succès en 1942, lors de sa toute première exposition individuelle, sous le titre stratégique d'*Œuvres surréalistes*, on trouve des compositions non préconçues qui maintiennent néanmoins les structures formelles de base du portrait, de la nature morte et du paysage. Dans cette persistance des schémas de la représentation figurative traditionnelle, s'il faut identifier un savoir-faire assimilé, encore à fleur de peau dans ces œuvres dite abstraites, il faut aussi reconnaître la présence d'une sensibilité inscrite dans une matière et dans les traces figuratives au service de la représentation d'un monde intérieur. Ce dernier peut donc, sans contrevenir au refus de préconception, contenir l'inconscient selon une modalité formelle individuelle, bien qu'inhérente à un langage commun. Malgré un très grand nombre de ces abstractions figuratives dans les gouaches de 1942, cette production tentaît de maintenir l'instance d'apparition de ces images à un niveau figural ou, disons, pré-figuratif. Écartant autant que faire se peut les aspects prédéterminés des figures accumulées comme des couleurs codifiées, la méthode employée se préoccupe moins des significations associatives que de leur production, leur combinatoire, leur fonctionnement tant psychique que formel⁴. Tout se passe donc comme si le peintre arrêtaît le processus de création au moment où la reconnaissance figurative étaît devenue possible — cette condition assurant la «poésie plastique» propre à l'individu, «conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau a été fait, et cet état n'est jamais choisi, mais accepté⁵». Malgré la constance dont fait montre cet ensemble de gouaches qui combine un traitement linéaire en arabesque, l'emploi systématique d'aplats de couleurs qui bousculent les plans à leurs intersections et un léger modelé occasionnel fourni par les traces graphiques d'un pinceau, les titres littéraires conférés après coup à ces abstractions trahissent, par leurs évocations et réminiscences de toutes sortes, l'absence initiale d'intention figurative. Oscillant entre les registres figuratif et pré-figuratif, l'absence de préconception des gestes du dessin comme de ceux de l'application des couleurs n'offraît aucune garantie, et bon nombre de gouaches maintiennent des liens avec la figuration. Certaines appartiennent clairement à la catégorie du portrait (*Le Musicien*) ou des représentations animalières (*Chantecler*). D'autres correspondent à la nature morte ou au paysage. Mais ces types de compositions comportent une structure suffisamment ouverte pour qu'on puisse, en toute ambiguïté, glisser indifféremment d'une formule à l'autre. Cette ambivalence s'étend évidemment aux œuvres non figuratives de la série. L'exceptionnelle gouache *Sans titre*, 1942, correspond à ce genre hybride puisqu'à l'horizon du paysage, elle se charge d'attributs hétérogènes qui en font l'équivalent

non pas d'une simple nature morte, disons au gibier, mais d'une véritable table des matières imaginables. Elle vient souligner par son très grand format l'importance donnée à l'indétermination figurale, qui constitue le principe plastique de ces nombreuses «œuvres surréalistes» dont Borduas dira plus tard qu'elles «n'étaient que cubistes⁶». Chose certaine, la propension à la non-figuration est assez grande dans cette série pour que Borduas y voie déjà la base de développement de l'automatisme surrationnel montréalais, ainsi qualifié pour marquer le dépassement envisagé des autres formes plastiques d'écriture automatique, américaine comme européenne.

Impliquant une certaine forme de prise de conscience après exécution et insistant davantage sur le travail de l'inconscient, sur ses conséquences pratiques, l'approche montréalaise s'écartait résolument des conceptions plus ou moins littéraires relatives à la recherche d'archétypes symboliques, d'images du rêve ou d'associations libres surréalistes. Elle prenait aussi ses distances par rapport aux limites presque exclusivement physiques ou factuelles de l'approche gestuelle expressionniste américaine. Cette exigence, Borduas l'a maintenue jusqu'à la fin de sa vie. Elle repose sur la conviction que les objets ainsi produits sans intentionnalité ni censure témoignent d'une subjectivité profonde et d'un monde intérieur dont cet effort de conscience seul permet l'approfondissement. La nécessité de connaître les résonances individuelles ou intimes de cette «matière sensible», comme la désigne Borduas dans sa conférence *Des mille manières de goûter une œuvre d'art* qui suit immédiatement l'exposition de 1942, découle de cette exigence même de la pratique picturale moderniste conçue comme moyen d'expression et de connaissance. En effet, si la peinture est, au moins depuis Cézanne, de la pensée qu'on peut voir, ses formes inconscientes, images latentes et processus de pensée, ont une fonction cognitive tout aussi grande que celle fournie par la psychologie ou la psychanalyse; «fait neuf, je pense dans toute l'histoire du monde» et qui consiste à «voir de plus en plus objectivement des fonctions qui ont toujours été cachées par des idéaux très lointains⁷».

Le sujet de la matière

Si le tableau naît de l'action de peindre, il devient évident que dans l'acte même le plus involontaire, les réminiscences figuratives ou structurelles ne découlent pas d'une intention de reproduire le réel, mais de ce qui advient au cours du processus de création, de ce qui, du désir de faire un objet plastique, «entraîne fatalement ces pensées de volume, rythme, mouvement, lumière». Ainsi, malgré une certaine survivance anecdotique, malgré des restes d'espace cubiste, çà et là reconnaissables dans le tracé en lacis ou dans l'emplacement des couleurs, tout ce qui survient sans préconception et fait irruption dans le tableau relève de l'évidence d'un travail productif inconscient qui est la marque d'une individualité, et constitue le sujet principal de toute proposition picturale. Cette inscription de l'expérience, la plus authentique qui soit, entraîne avec elle non seulement l'histoire individuelle, mais l'histoire spécifique de la peinture à travers la formation du peintre. Savoir acquis mêlé au «processus de pensée» ou «travail mental» déclenché par l'exécution automatique, tout cela va à son tour appeler une lecture des signes et la reconnaissance de la personnalité de l'artiste, car tout ce qui est peint est non seulement transposé, mais incarné plastiquement, au double sens de motif à peindre et de sujet qui peint⁸.

Jadis nourrie par le symbolisme comme on l'a vu avec *L'Église de Saint-Hilaire*, la stratégie rhétorique de l'arabesque des gouaches de 1942 en prolonge le projet décoratif. Sans dépendance figurative assignée, lignes et couleurs se modifient désormais les unes les autres dans un procédé efficace de division et de morcellement ornemental. Renonçant à toute imitation au profit d'une autre forme de présence, accidentelle celle-là, les gouaches ouvrent un nouveau champ d'interrogation sémantique. Si l'on aborde la question du sens en dehors de toute relation mimétique ou extérieure au travail plastique, on conçoit qu'en confiant un rôle actif à la surface, celle-ci sera disponible à tout ce qu'on voudra projeter sur sa grille, à tout ce qui viendra frapper à la vitre, y faire son apparition. Lieu de la «rencontre fortuite», la surface comme sa grille encore sinueuse, à laquelle s'accrochent toutes sortes d'indications et où s'agitent des ressemblances fugaces, est traversée par des indices multiples; elle est tressée de traits distincts, de fragments temporels, de bribes de pensées sensibles et d'états de significations. Captant l'attention, elle excite le désir, déplace sans cesse le regard sur d'autres objets. N'est-ce pas en cela que le travail pictural rejoint celui du rêve ? Travail de mise en présence, de recouvrement, d'imbraglio, de mélange et d'effacement, de co-présence et de distinction, de condensation et de substitution, tel est ce jeu des figurés que le spectateur anime sur l'écran du tableau, laisse défiler devant lui comme des trophées de chasseur d'images ou assemble comme une réunion des contraires : fantasma de l'incorporation essentielle au désir de peindre, même le plus librement du monde. Faisant l'économie de l'objectivité extérieure, cette grille aura aussi la vocation ontologique de donner un caractère organique à la pensée, de faire apparaître des objets plastiques à l'image d'un sujet, qui n'ont plus de formes «parentes aux choses extérieures», mais qui répondent «à l'appel des objets individuels». La prise en considération des éléments discrets du tableau, un par un, permet au regard de parcourir leur enchaînement, d'en modifier le sujet, d'aller d'un point à l'autre, de capter, qui un détail, quoi un rébus, tous pris au même filet du dispositif. À l'image du travail pictural, dont l'investissement émotif détermine les qualités de l'objet d'art, la promenade interprétative dans l'instance du non-verbal est sans relâche déplacée par la lecture. Telle est la conséquence à laquelle convie le geste de création : la connaissance sensible.

LES SIGNES NOMADES

Paysagisme abstrait

Les œuvres de la période 1946-1950 forment trois groupes. On est généralement devant un fond brossé à l'horizontale sur lequel prend place un plan de taches exécutées à la spatule en pleine pâte par coups systématiques verticaux. Cette formation de taches en position frontale fournit une sorte différente d'écran plus ou moins fragmenté dont les limites s'amenuisent, permettant ainsi d'évaluer la profondeur et la distance de cet espace atmosphérique, fortement accentuées. Les œuvres suivantes mettront fin à cette accentuation de la profondeur en structurant davantage l'organisation des taches à partir des axes périphériques du tableau et de l'emploi généralisé de la grille spatiale. En d'autres mots, elles ramèneront cette profondeur en surface, la transformeront en épaisseur. Ce qui caractérise ces compositions, ce n'est pas seulement l'affirmation de cette profondeur vertigineuse et une allusion générale à la tradition paysagiste, mais c'est aussi ses références nombreuses à la culture ancienne.

Le rapport que cette série établit avec l'histoire amérindienne s'impose lorsqu'on réunit des œuvres de 1946 comme *L'Éternelle Amérique*. Cet intérêt pour les cultures anciennes d'Amérique comme pour l'art des sociétés primitives en général est caractéristique des interrogations signalées par Borduas dans *Mille manières de...* lorsqu'il traque, de la préhistoire jusqu'au surréalisme, ce qui fait

la qualité transhistorique de l'art, sa «beauté spécifique». Retracer cette «beauté matérielle», cette «beauté objective», «réelle», etc. — les synonymes sont nombreux chez Borduas — cet objectif est propre à l'art de tous les temps et de toutes les cultures. Cette remontée historique parallèle à la descente aux «tréfonds» de l'être par les moyens de l'écriture plastique automatique correspond aussi à l'attrait que les automatistes partagent avec les artistes de la génération expressionniste abstraite américaine pour les figures mythiques et le sym-

bolisme totémique popularisés par Jung et susceptibles d'être réactivés dans l'inconscient collectif. Éprouvant ce «sentiment de communion et de continuité historique⁹» Borduas accordait ses préférences aux «époques archaïques» et aux «dessins des enfants». Ces deux attractions combinent la dimension originelle de l'enfance à la nostalgie d'une culture prératonnaise, toutes deux susceptibles de restaurer l'unité de cette sensibilité perdue et de rapprocher à nouveau l'art de la vie¹⁰. C'est donc dans cette double perspective qu'il faut situer les paysages imaginaires de cette période, appelés à «nous rendre familiers les aspects encore troublants du psychisme¹¹». Cette redécouverte de l'Amérique immémoriale ou paradisiaque, à laquelle plusieurs titres d'œuvres font allusion, se traduit plastiquement par la concentration de taches aux potentialités figuratives, situées dans un paysage plus ou moins désertique. C'est le cas dans *L'Éternelle Amérique* de cette rencontre dans la plaine intemporelle de formes enveloppées hésitant entre la stature humaine et un campement de tentes bien dressées.

Le second regroupement d'œuvres va développer davantage cette thématique anthropologique ou randonnée vers l'archaïque. La distance créée entre la figure d'apparat et le fond primitif produit une forte tension. Typique de cette série, *Les Parachutes végétaux*, de 1947, permet aussi de comprendre le dynamisme de ces polarités contradictoires (haut/bas, côté gauche/côté droit, avant/arrière, etc.). Sur un fond indéfini de paysage, trois groupes de formes opposent les forces végétales ascensionnelles aux forces gravitationnelles; elles exposent clairement la dialectique d'opposition en jeu dans cette série,



L'Éternelle Amérique, 1946
Huile sur toile
96,7 x 119,7 cm
Don des Musées
nationaux du Canada
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

qui fut inaugurée en 1947 par le grand format intitulé *Sous le vent de l'île*. Dans *L'Envolée de l'épouvantail*, daté de 1947 — tableau exemplaire auquel nous ferons plus loin une place particulière —, cette tension entre l'envol et la chute, entre ce qui se creuse un lieu et pourtant s'y avance, entre ce qui troue l'écran et ce qui le cache, est également typique. Dans tous ces tableaux, on observe l'axe bipolaire de cette inversion des signes et la mise en scène vertigineuse d'une organisation concentrée de taches verticales plus ou moins



L'Envolée de l'épouvantail, 1947
Huile sur toile
Collection particulière

claires sur des fonds généralement terreux et sombres qui éveillent chez le spectateur des représentations diverses. Si les titres viennent confirmer après coup certaines analogies, ils limitent les autres possibilités iconiques de ces taches-signes. Cette position interprétative est déterminée par la situation intermédiaire de cette production gestuelle abstraite qui maintient son attachement à la composition d'un espace paysagé et à la lecture figurative des taches, même si elles en font éclater le sujet.

Le troisième groupe, encore de tendance paysagiste, réunit des tableaux qui réduisent quelque peu cette polarité en intégrant davantage les plans. Dans *Floraison massive*, *La Cité absurde*, *La colonne se brise*, de 1950, la paroi tachiste antérieure vient accentuer son intégration au fond. *Le Carnaval des objets délaissés*, de 1949, est en ce sens un tableau limite, puisque la concentration sphérique de

ses taches perd peu à peu son volume en haut du tableau et laisse entrevoir dans son étagement l'homogénéisation de la surface qui sera le principal enjeu pictural à partir des années cinquante.

Apparitions flottantes

Dans cette importante production de tableaux voilés de taches figées dans leurs mouvements devant un fond volontairement distant ou éloigné s'est installé un véritable abîme spatial propice au vertige. Formule caractéristique des œuvres de 1947 à 1949 en particulier, ces taches de couleur, épaisses, vont et viennent à la fois au-devant de notre regard et à la rencontre d'un gouffre. Un peu à la manière d'une formation aéroportée, voilà donc des ensembles de taches non identifiables, sortes d'écrans tachistes propices aux projections de toutes sortes et aux apparitions surprenantes. Cette disposition gravitationnelle de taches dans l'espace atmosphérique est le plus souvent assimilable à une figure ascensionnelle, à un objet inconnu pulvérisé dont les morceaux resteraient suspendus magnétiquement dans

le plan vertical du tableau comme indices d'une évidence à la fois fugitive et hors scène. Bref ! une sorte de forme indécise ou indécidable, appartenant au vaste corpus iconographique des apparitions religieuses, qui prend tantôt la forme générale d'un triangle inversé (dans *Sous le vent de l'île*), tantôt celle de grandes voiles tendues sous l'influence éolienne (dans *Les Voiles blanches du château-falaise*). Ailleurs, c'est un rassemblement festif de taches (dans *Fête à la lune*) ou des colonnes de couleur dressées comme des stèles (dans *Cimetière glorieux*, de 1948). Puis ce sont des lambeaux de couleur en cascade ou des reflets lumineux accrochés à une patère imaginaire (dans *Lampadaire du matin*), des boucliers primitifs défendant les couleurs d'un quelconque jardin suspendu ou dansant comme des *Carquois fleuris* devant un fond archaïque d'où émergent en superposition une *Réunion des trophées*, taches-figures troublantes sorties de la nuit des temps. Tension entre l'avant et l'arrière, le haut et le bas, la figure et le fond, la pâte et le jus, la spatule et la brosse : tout ici résulte en une surface contradictoire, antithétique, paradoxale, c'est-à-dire une matière changeante, transformable en toutes sortes de figures, ouverte à toutes les temporalités et aux significations nomades, parce qu'elle donne accès à toutes les figurations, parce qu'elle est la matière de tous les figurés, la matrice du figurable, le lieu d'apparition.

Ces compositions supposent un désir d'images, de captation et de transformation. Concentration de taches flottant devant un littoral à la dérive, vue plongeante sur une falaise indécise, ces lieux de déplacement, de condensation et de métaphore sont à la ressemblance des figures capturées et de leur cohabitation, mais ils sont aussi à l'image du changement, de la virtualité. S'il est difficile de fixer l'image de ces taches de couleur devant ces fonds paysagés, c'est que dans cette ambiance spatiale de lévitation où de lourdes pâtes s'avancent, s'élèvent et se suspendent devant des fonds diaphanes, les positions des unes et des autres sont mouvantes. Tantôt brossées comme des oiseaux battant des ailes, tantôt maçonnées comme des boucliers protecteurs, tantôt hissées comme des voiles, comme des vêtements suspendus, des hiéroglyphes collés aux parois rocheuses, etc., ces formes du mouvement ne sont pas seulement des signes en suspension plus ou moins insaisissables, mais sont indéfiniment renouvelables. Sans identité fixe, ces signes sont substitutifs les uns des autres, offerts à la consommation ou à «la contemplation de leur beauté essentielle», «spécifique». Le croisement des gestes verticaux et horizontaux de la spatule et du pinceau ou, tout compte fait, de la figure sur son fond, est une sorte d'appât, un leurre pour la perception courante de l'espace, car au delà de cette armature cruciforme où se déploie ce que le regard croît parcourir ou posséder, ce chassé-croisé est l'indice d'une mesure spatiale et de la mise en place d'énergies tant physiques que psychiques. Il est une structure d'articulation des signifiants matériels et de leurs signifiés potentiels, tout comme il permet de joindre les éléments non figuratifs à ceux qui sont reconnaissables. L'espace associatif où prennent place les suggestions visuelles donne aussi naissance, dans l'ordre de la subjectivité, à ce que l'on pourrait appeler une image psychique de la couleur. Mieux encore, il permet à la couleur, lorsqu'elle est libérée du dessin, de déployer son énergie spécifique, d'être non seulement le vrai sujet de la peinture, mais d'être «le lieu de sa beauté». Coups de truelle étalant verticalement la pâte sur un fond lui-même balayé à l'horizontale à grands coups de brosse, cette articulation des coups de couteau avec les coups de pinceau lie non seulement l'empatement de la figure à la surface colorée du fond diffus, mais aussi les gestes aux images picturales de la temporalité.

L'étrange et le familier

L'Envolée de l'épouvantail, de 1947, attire l'attention sur la poussée exercée sur l'axe vertical par une accumulation de coups de spatule distribués en croix : comme si cette variation sur le thème de l'oiseau dressait encore une fois cet étrange écorché au-dessus d'une profondeur de champ brossée à l'horizontale, et ouvrait ses ailes pour former une croix géante dans le plan central. Figure cruciforme, pour ainsi dire en suspens dans l'espace comme dans le temps, qui condense les modalités de l'apparition et de l'ascension (nuées en moins), comme si on était confronté à l'élévation mystique autant qu'à l'épouvante, à l'illumination et à l'effroi en même temps. Figure légendaire et totémique aussi, issue de contes immémoriaux, supposant une pensée animiste et une croyance panthéiste, incarnant l'esprit de l'oiseau et en même temps ce qui l'effraie, connotant à la fois l'épouvante et une quelconque figure apaisante, l'épouvantail apparaîtrait ici dans un contexte votif au-dessus de l'étendue paysagée et d'un canot fantomatique, traité comme une ombre au bas du tableau. Toutes ces images flottantes, tous ces signes d'envol chassent les mauvais esprits, les augures, et comme la croix, éloignent le mal, protègent du danger. Si l'épouvantail chasse les oiseaux voraces du potager, il s'agit en même temps comme un oiseau de malheur et surgît alors dans la scène fantasmagorique comme menace et force obscure opposée à l'image protectrice. Mais l'étrangeté de la représentation ne réside pas seulement dans sa profondeur abyssale, elle se trouve également dans ce qui s'immisce au bas du tableau où, dans une tonalité sombre et tachetée, glisse l'ombre d'un canot d'écorce et, un peu plus loin sur la droite, se pointe une tache d'ombre d'origine lointaine. Quoi qu'il en soit de l'apparition de cet indice, si le surplacé de la figure ailée fige la temporalité du tableau, c'est que le temps y est suspendu au même titre que l'image est en attente dans cette tache aveugle. Il y a là quelque chose de latent qui n'en finit pas de partir ou d'apparaître; suspense alimentant notre attente d'images, notre désir de voir, d'entendre. Il ne faut donc pas voir ici un simple arrêt du temps mais, dans la durée suspendue, le récit tremblant du rapport entre la matière chromatique et son image agitée. L'étrangeté de son lieu lui vient de ce qu'il dissimule : cette part inconsciente que Borduas appelle «les formes de l'invisible». C'est à la très grande visibilité de ces taches bariolées se détachant sur le fond presque lisse que l'on doit l'efficacité de ce tableau, l'ébranlement de la représentation, la qualité bouleversante de cet «objet troublant». Ce brouillage des signes produit par l'étrange drapé de couleurs de cet épouvantail est l'effet d'une matière colorée, de l'évidence du travail, du bougé des gestes, des recouvrements qui deviennent taches sur le tableau tout en se faisant signes iconiques pour le regard, afin de nous faire oublier leur substance, leur opacité visuelle, leur cause matérielle. Toutes ces masses de couleur prennent le dessus sur la représentation et, en tant que matière sensible, donnent de la peinture elle-même une image inquiétante qui ne parle qu'à celui qui fait travailler son regard. En ce sens, devant «la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés», nous sommes condamnés à l'interprétation libre.

Amener la composition à ce stade figural, arrêter la concentration des taches juste avant cette saisie imagée dans l'ordre figuratif, tel est bien l'un des enjeux fondamentaux de la conception borduasienne de la matière imageante. En se situant en deçà de la métaphore alchimique changeant l'épouvantail en oiseau dressé, en se détachant plus clairement de la domination des figurés sur les constituants plastiques, la peinture de Borduas devient également libre des représentations préétablies. Les différentes séries d'œuvres de 1953 à 1956

vont refléter cet évanouissement des formes de la représentation par l'éclatement de l'objet plastique et, par la suite, de la tache elle-même sur l'ensemble de la surface. Ce parcours sera progressivement signalé par une plus forte homogénéisation spatiale. Conséquence libérant Borduas de son attachement à l'objet peint, même non figuratif, situé dans l'espace.



Sous les signes de l'accident

Si la période antérieure maintenait encore assez clairement la composition dans l'ordre figuratif, les nouvelles œuvres en abolissent peu à peu les règles, particulièrement les rapports fond/forme, au profit d'un plan plus rapproché et parallèle à la surface. La construction de cette surface se fait de moins en moins profonde sous la pression d'un tressage serré ou de l'imbrication généralisée des éléments fond/forme. Cette distribution enchevêtrée des traces gestuelles fragmente de part en part l'objet plastique et en distribue les composantes d'un bord à l'autre de la surface, suivant une grille sous-jacente irrégulière, mais qui entraîne néanmoins une distribution méthodique mais fragmentaire des taches comme des touches sur toute l'étendue de la surface. Cette pulvérisation de la tache, qui empêche tout arrêt sur la forme concentrée, rapproche le travail de Borduas de la « painterly abstraction » et des compositions « all over » de l'expressionnisme américain, sans toutefois revendiquer la même objectivité ou le caractère factuel de cette peinture d'action. Mais les nombreux tableaux de cette période furent eux aussi « conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'accident. De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière¹². »

Pâques, 1954. Huile sur toile
183 x 304 cm. Don des Musées
nationaux du Canada
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

Les œuvres caractéristiques de cette période comportent des travaux qui précèdent le séjour de Borduas à Provincetown et presque tous ceux réalisés à New York. Ce contact

avec l'étranger viendra confirmer l'orientation déjà prise avant le départ du peintre, qui tentaît de structurer les taches parsemées en respectant davantage le plan du tableau. En fait, les années 1953 et 1954 apportent une résolution aux problèmes rencontrés antérieurement avec la structure cruciforme en tressant les gestes de façon plus serrée. Si l'on compare *Le Danseur*, de 1947, avec *La Danse sur le glacier*, de 1953, on voit dans le traitement matérialiste adopté un souci très net d'affirmation de la bidimensionnalité spécifique à la peinture. Ces œuvres s'appuient sur une organisation de la surface peinte où l'articulation étroite des signes est assurée par une trame de distribution des accidents de matière, capable de rassembler ces effets picturaux discontinus dans une sorte d'armature également susceptible d'en contenir l'énergie gestuelle. Comme des signes de plus en plus nombreux et foisonnants animent toute la surface, ces œuvres se proposent de canaliser ce débordement en accordant un traitement similaire au fond et à la forme : l'usage désormais exclusif du couteau à peinture neutralise l'écart entre le fond et la forme dans une sorte de tissage plus régulier des marques verticales et horizontales, dont le rôle rejailît sous la prolifération tachiste. *Frais jardin* et *L'étang recouvert de givre*, de 1954, sont typiques de cette série fortement structurée à partir d'une grille sous-jacente dont le chassé-croisé est très visible. La formule sera poussée à son extrême architectural avec *Le Château de Toutânkhamon* et *Les Arènes de Lutèce*, de 1953. On peut ranger plusieurs aquarelles de 1954, comme *Les Pins incendiés* et *Mouvements contrariés*, dans cette lignée. *Jardin sous la neige*, *Cascade d'automne*, *Les signes s'envolent* et *Brunes figures*, tous de 1954, sont avec *Neige d'octobre*, de 1953, très typiques de cette picturalité abstraite, dite «painterly», évitant de plus en plus la présence d'objets plastiques focalisés ou de zones tachistes mises en valeur. Dans certains cas la concentration est très visible : *Cheminement bleu*, *Gouttes bleues* et *Blue Canada* de 1955. Avec d'autres elle se fait plus discrète : *Coups d'ailes à Bonaventure*, *Fête nautique*, *Forêt métallique*, pour ne mentionner que ceux-là. Un très grand format comme *Pâques*, de 1954, met en page une accumulation graphique encore papillotante et relativement concentrée laissant vides les bords de son champ. Ces œuvres proposent une ouverture très souple vers le «all over», malgré la persistance des formulations antérieures. Même si leurs formes sont de plus en plus imbriquées aux données de la périphérie du support, ces surfaces contiennent encore des zones claires qui rappellent la paroi d'arrière-fond de couleur translucide devant laquelle s'agitaient auparavant des signes plus denses. Enfin, dans ce groupe, on remarque aussi des œuvres qui donnent à voir des touches diffuses, «all over» pour la plupart, mais dont certaines couleurs favorisent encore un effet pictural concentré. *Tendresse des gris*, *Persistence des noirs*, et bien sûr *Pulsation*, de 1955, sont recouverts de ce battement des touches emmêlées.

À cette volonté de retenir ou de formuler une image encore agglutinée de la matière picturale s'oppose la complète dissolution de ces restes de composition dans les travaux «all over». Dans cette proposition picturale fortement animée, les taches éclatées n'offrent que très rarement prise à une agglomération; elles sont distribuées également d'un bord à l'autre de la surface sans accorder de privilège à quelque zone focale ou chromatique que ce soit. Sans être trop restrictif quant à cette notion de «all over», on peut néanmoins ranger sous sa bannière l'œuvre suivante : *Blanche envolée*, de 1954. De la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, *Blanc solide* et *Sans titre* (n° 12), de 1954, *Sans titre* (n° 17), *Sans nom* et *Translucidité*, de 1955, appartiennent aussi à cette séquence d'œuvres qui, dans leurs accumulations, font éclater tout regroupement formel et se multiplier en toute indifférence

les coups de spatule, emportés à l'infini dans une rythmique gestuelle dispersante, de moins en moins hiérarchisée ou focalisée. Cette répartition homogène des signes formels comme des indices purement matériels sur tout le champ du tableau multiplie les points de rencontre et rend toute composition ou lecture d'image impossible. L'aboutissement de cette tendance à la dispersion se voit dans la sensuelle répartition des gestes de ces très beaux tableaux intitulés *Chatolement* et *Épanouissement*, tous deux de 1956. Dans leur étalement dépouillé, ils laissent déjà présager la série monochrome qui suit et l'intérêt de Borduas pour l'organisation ordonnée d'une matière plastique qui, peu à peu privée de couleur, se rapproche du plan originel et de la notion de pâte fusionnelle. Là où fond et forme se dissolvent dans et sur une base matérielle de plus en plus uniforme réside l'accident, la manifestation instinctive, cette «vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine¹³» que Borduas associe à son chant, à sa voix intérieure.



Épanouissement, 1956
Huile sur toile
129,9 x 195 cm
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

Cette phase décisive dans l'œuvre de Borduas, comme dans l'histoire des réductions de la peinture moderniste, fut contrebalancée par son insistance à vouloir conserver un sens, dans la double acception du mot, à la tâche. Cette forte exigence de signification, à laquelle est associée son expérience picturale tout entière — et non seulement les résultats obtenus — est essentielle pour qui veut saisir le fondement de sa pensée picturale. En se portant à la défense de l'exposition *La matière chante*, ne disait-il pas, en 1954, que «la conséquence est plus importante que le but»? De façon plus générale, elle l'est également devant toute rencontre du subjectif avec l'objectif, devant tout affrontement d'un sujet avec la matière. Cette quête d'un sens humain, base de tout acte authentique, fut constante dans cette démarche picturale alors placée «sous le signe de l'accident cosmique», comme dans ses phases subséquentes. La conviction que cette «relation spontanée» avec la matière n'est pas différente des autres (physique et psychique) et qu'elle leur est «fatalement liée», explique ce «besoin de retrouver notre unité» dont parle *Refus global*, cette extension des choses physiques comme sociales aux sensibilités humaines, et qui marqua tout l'engagement de Borduas. Cette fusion intime des manifestations psychiques et physiques dans une même essence où il n'y aurait qu'une «différence d'intensité» est également conforme à la position moniste athée défendue par Borduas et les automatistes. Si la réalité est formée d'une seule substance, donc sans transcendance, il est donc possible de trouver dans la qualité d'un objet la qualité de l'émoi, de faire coïncider l'état psychique d'un individu avec l'état d'un moment commun, et ainsi passer de la subjectivité à

l'objectivité. Tel est le fondement de cette incorporation dialectique et de l'entendement du monde auquel aspire cette pensée substantialiste où l'esprit se retrouve dans la matière et vice versa.

LE CHANT DE LA MATIÈRE

La matière agitée

C'est sur fond pictural agité par secousses, animé de taches et d'éclaboussures, de mélanges et d'écrasements de matières, c'est dans cette agitation parfois même violente que la surface s'ouvre comme une paroi labourée, laissant voir, dans ses bouleversements, sa profondeur et l'irruption d'une forme, le surgissement d'un objet plastique accidenté, c'est-à-dire la rencontre d'une subjectivité avec un état de la surface picturale. Pas étonnant que Borduas ait intitulé une de ses œuvres de 1943 *Viol aux confins de la matière* et, plus tard, désigné certains tableaux faisant particulièrement étalage de cette diversité matérielle, de cette regorgeante chair triturée, comme étant à la fois une entrée et une barrière de protection du domaine intérieur. C'est le cas de ce grillage qui, dans *Fence and Defence*, de 1958, fait des données matérielles de la surface picturale le contenu même du tableau. C'est aussi le cas d'une œuvre plus éclaboussée comme *Défense du jardin*, de 1953. Sur fond matriciel, sorte de bas-fond promu à la dimension de lieu fondamental de l'imprévu et de l'engendrement, apparaît peu à peu une sorte de table des matières picturales, apparemment jetées en vrac, mais respectant en fait une disposition par bandes verticales bien réparties de gauche à droite sur toute la surface. À l'opposé de cet ordonnancement formel où ce sont les structures primaires du support qui, en même temps, manifestent son débordement et contraignent la substance picturale, on trouve dans cette période de 1953-1956 d'autres formes de présentation qui parviennent spontanément à manifester la présence vibratoire d'une envolée de taches, le battement des coups de spatule. Mentionnons au passage quelques œuvres qui, dans la forme donnée à la matière, suggèrent le bruissement de ses dessous agités, de son *Froufrou aigu* ou le cri de ses déchirures, de la tendresse de son *Chatolement*. Certes, c'est à la poursuite d'un même chant bien concret que toutes ces œuvres s'attachent, mais comment s'assurer, dans cette incorporation, de la présence du contenu psychique et individuel de toute forme ?

Ce besoin de «faire chanter la pâte» et d'en accorder le chant à un contenu ou à une image psychique même si elle est ambivalente, correspond peut-être bien à cette conception pascalienne d'une nature humaine qui a horreur du vide à tel point qu'elle est prête — ce qui n'est pas rien — à lui donner un sens. C'est cette même condition humaine qui soulève tant de questions sur la finalité du tableau. En effet, quand doit s'arrêter le processus d'exécution et pourquoi faut-il l'interrompre ? Qu'est-ce qui détermine qu'un tableau est complété, que son objet est satisfaisant ? Quelle est la conséquence fatale qui fait dire au peintre : c'est ça ! Quelle est la nature de cette révélation ou cet accord de l'être avec cette forme-là ? Quels sont les points aveugles ou de repère par lesquels s'incorpore l'inconscient du tableau ? À quoi reconnaît-on dans le chaos pictural l'atteinte d'une unité harmonique ? Considérant le monde comme un tout, Borduas retient de son expérience pédagogique avec les enfants que c'est lorsqu'ils parviennent à «s'oublier dans l'œuvre» qu'ils créent cette résonance : «C'est créer l'harmonie même dans le plus petit fragment du tableau. C'est ce qu'on appelle faire chanter la pâte¹⁴.»

L'attention portée aux états de la matière et aux conséquences du désir ramène dans le recouvrement même du support ce qui se cache dans l'abandon des gestes, dans l'instinct de la main, de son agitation divisant la surface et morcelant la couleur. Dans l'errance gestuelle des tableaux de cette période new-yorkaise, déplaçant en dessus et en dessous le devant comme le fond, dans cette activité d'ensevelissement sous la pâte et, à l'opposé, dans la résurgence dispersante de la tache divisée sans fin, ce qui apparaît à la vue, fait face au regard, ce sont des morceaux de l'inconnu, des fragments épars rendus indécidables, des traces qui avancent et reculent à la fois, des taches en suspens qui, comme des signes éclatés, sont devenues insaisissables ou indéchiffrables par le mouvement de recouvrement même de l'écriture picturale. Fuïte en avant, sans ressemblance ni désignation, de la force scripturale dans une pure rythmique générative, le résultat de ce travail pictural n'en est pas moins bien matériel et signifiant. S'il déconstruit la ressemblance, s'il inverse le visible, n'est-ce pas pour réintroduire l'autre dans le familier, un non-vu apparemment sans sujet qui, pour reprendre Lacan, ne serait tout simplement pas du semblant ? Concevoir ainsi l'acte de peindre comme méthode poétique d'irruption de l'inconscient dans le visible, c'est aussi le reconnaître comme travail paradoxal voué à construire picturalement ce qui le cache, à matérialiser son dérobement. Qu'elles soient surchargées de pâte, presque toutes blanches ou recouvertes de noir, fissurées d'un bord à l'autre ou morcelées à l'infini dans leurs couleurs, ces surfaces peintes se situent à la limite extrême de la représentation et restent invisibles ou inconscientes tant qu'elles ne sont pas investies d'un contenu vécu. Lieux de l'indicible et de l'irreprésenté, elles donnent au regard accès à la dimension subjective de l'étrangeté comme à la nature inconsciente des images.

Dans cette série d'œuvres au traitement agité et martelé où tout revole sous l'impulsion corporelle, peu de place est laissée au lent décryptage des différents rébus, à cette incursion signifiante parmi les indices multiples dont est formée, selon les mots de Freud, toute « énigme d'images ». D'ailleurs, la plupart de ces tableaux resteront, même après coup, sans titre. Celui qui, pertinemment, s'appelle *Sans nom* dît tout de cette difficulté sémantique. Tout concourt au contraire, dans cette intempestive production gestuelle remplie de « forces dispersantes », à faire en sorte que la dépense énergétique du peintre fasse irruption concrète, spontanée, sans autre intention que de manifester son désir de créer un objet plastique. Cette option — nommons-la factuelle — entrevue par Borduas dans certaines œuvres de sa période new-yorkaise, fut pratiquée plus franchement par Riopelle et, du moins pour un temps, de façon plus mécanique encore par Pollock, dans ses « drippings » ; elle n'est pas la seule qu'il affectionne. C'est cependant une approche de l'expérience picturale suffisamment radicale et une étape révélatrice du changement apporté à sa conception picturale pour qu'on s'y arrête. En fait Borduas trouve dans l'attitude spontanée de la peinture d'action et dans la notion d'accident une manière directe, dégagée de tout encombrement iconique, de manifester l'énergie de l'inconscient. L'important, dans ce déploiement en surface de la gestualité du peintre et de la malléabilité des matériaux, dans cette approche très physique de l'expressionnisme, c'est de ne pas interrompre le flux, de laisser la pulsion suivre son cours. « Maintenant, dît-il, il est fatal que ce travail doive se produire dans un perpétuel devenir afin que l'instinct, d'où découle le chant, puisse continuellement s'exprimer au cours de l'exécution de l'œuvre. Le chant est la vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine. Cela rend cette matière vivante¹⁵. »

Cette poussée pulsionnelle, cette gestualité presque compulsive est donc pour Borduas riche d'enseignements. N'étant pas coupée de l'observation, elle s'accompagne d'une «attention aiguë», non pas celle accordée aux contenus, mais à «suivre ce qui se fait». En ce sens, peindre permet d'acquérir, selon l'expression de Borduas, «une connaissance de plus en plus réaliste des puissances psychiques par l'attentive psychanalyse¹⁶».

L'attentive psychanalyse

Lorsque, dans cette nature dite accidentelle, l'acte de peindre trouve la satisfaction du désir de faire un objet révélateur «dans la matière même de l'objet, de la sensibilité, de l'individualité de son auteur», il réanime, parfois avec violence, «une imprévisible relation matérielle» suffisamment neuve pour l'imposer sur-le-champ et pour durer après coup. «L'idée générale qui se dégage du tableau est une conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau est fait, et cet état n'est jamais choisi, mais accepté. L'idée n'a qu'une valeur secondaire, une fois l'œuvre terminée. Le chant seul de l'œuvre fait sa beauté essentielle¹⁷.» Et ce chant est celui des gestes posés, de l'état de leurs accords psychique et physique. La beauté dépend de la qualité de ce lien profond entre esprit et matière, entre réalité intérieure et monde extérieur, entre le contenu latent et la forme apparente. Empreinte authentique d'une subjectivité qu'on voudrait intarissable ou incapable d'arrêter et qui pourtant doit suspendre ses états ou interrompre leur décharge psychique : voilà qui demande un temps d'arrêt et doit être accepté tel quel chaque fois qu'un objet atteint, comme dit Borduas, «ses inconnues». C'est là aussi une conviction en tous points conforme à la définition de l'automatisme surrationnel que l'on trouve dans *Commentaires sur des mots courants (Refus global)* : «Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.» Donner un sens à la matière agitée à grands coups répétés ne peut venir qu'une fois le tableau soustrait à ce flux, au moins temporairement. Pour Borduas, le monde est unifié et dans celui de l'art, même non figuratif, «des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justification profonde avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme». C'est dire que la réalité de l'inconscient comme «l'expression du monde intérieur n'a pas de sens si elle n'est pas comme toujours la plus exacte relation possible avec le visible¹⁸». Le manifeste *Refus global* ne dit pas autrement lorsqu'il avance que le monde psychique n'est pas une matière différente du monde externe : «Nous avons la conviction que ce monde-là, comme pour le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier...» au même titre que l'attitude psychanalytique fournit un bon moyen de parvenir à connaître ces processus inconscients.

En reconnaissant, d'une part, que «tout objet est bien défini dans sa matière» et, d'autre part, que «l'œuvre d'art est la sensibilité humaine dans une matière = chant¹⁹», Borduas indiquait le sens à donner à sa démarche picturale, à la fois matérialiste et formaliste. Un sens en devenir, à chaque tableau à reconquérir, à inventer, sans cesse recommencé «par vagues» et qui fait trace par ses «arrêts» ou reprises de ce déplacement même. Même si le concept d'«accident physique», comme il l'a appelé et pratiqué avec exubérance pendant la période new-yorkaise, produisit pour un temps des objets de connaissance «satisfaisants», il n'en admirait pas moins un Pollock qui, disait-il, «donne libre cours à son ardente passion dynamique sans se soucier outre mesure des résultats. L'accident, qu'il

multiplie à l'infini, se montre alors capable d'exprimer à la fois la réalité physique et la qualité psychique sans le support de l'image ou de la géométrie euclidienne²⁰. » Tout en reconnaissant le « pouvoir expressif » de ces œuvres et « la qualité émotive » de l'auteur de tels objets spontanés, Borduas rappelle donc la primauté des conséquences de l'accident sur ses causes et la nécessité de poursuivre au delà des formulations nouvellement trouvées la recherche des « inconnues », plus troublantes encore que celles qui furent déjà atteintes, car dit-il, « il faut comprendre que ces qualités matérielles doivent être des conséquences, non pas des fins en soi²¹ ». N'étant pas un but, l'approche purement « physique » chez Borduas évoluera; elle sera à son tour affinée, transformée et remplacée. « Riopelle, du moins il y a quelque temps, insistait sur l'accident physique. Chez moi, dit-il, l'accident n'est évidemment pas préconçu [...] mais il se surveille, il est attentif. Un accident de l'âme plutôt qu'un accident de la pâte colorée²². » Dans l'ici-et-maintenant de l'action, dans cette précipitation où tout fait obstacle à l'attention souhaitée, Borduas préfère travailler, dit-il, « par vagues ». Ce mouvement d'attention flottante, « avec des départs et des points d'arrêt », prolonge pour Borduas le processus de création et tente ainsi d'amener cette gestualité brute, pour ainsi dire instinctive, à un certain niveau de la connaissance. Cet « état de veille » permet de donner un sens à ce qui venait d'arriver. L'arrêt, la fixation sur un état de l'objet visuel fait donc voir dans ce flux cette part visible de l'inconscient qui réside dans certaines œuvres d'art. Stratégie du débusquement, du chasseur à l'affût et de l'écoute attentive, ce travail du peintre donne au regard matière à réflexion. Dans sa participation à l'exubérance des matières et à leurs éclats chromatiques, dans cette polyvalente signifiante où se trouve « l'anarchie resplendissante », l'œil retient parfois un état de l'objet manifestant un « sentiment de l'unité », et s'y attarde. Cela suffit quand il contient assez de mystère pour rester vivant après coup, pour persister devant nos yeux.

Composition n° 44, 1959
Huile sur toile
92 x 73 cm
Achetée à la Collection
Renée Borduas
Collection du Musée
des beaux-arts de Montréal

Noir sur blanc / blanc sur noir

Après les accumulations de taches et de gestes de 1953 à 1956, les tableaux de Borduas traduisent sa volonté d'aller vers « des généralisations possibles », comme il le dit à propos des expressionnistes américains. Manifestant une certaine tendance à l'aplanissement, cette tentative de créer un espace nouveau, sans trop d'illusion, le conduisit à un champ de picturalité pure où les signes cessent peu à peu de se détacher d'un fond pour s'étaler davantage, interchanger leurs plans. Un espace où des formes entrelacées, comme dans les aquarelles de 1954, laissent voir le blanc du papier, lui faisant jouer à son tour le rôle de forme. Accordant une valeur égale aux vides comme aux pleins, aux blancs et aux noirs afin de contester toute profondeur, disparaît alors, dans la nouvelle fonction dynamique attribuée à la réserve, le rapport hiérarchique de la forme sur le fond au profit d'un espace relationnel. Désormais changés



en équilibre-tension, et non plus distribués en profondeur selon leur taille décroissante où le dégradé des couleurs, les plans font jouer le poids de leurs masses, contre-poussées énergétiques, sur le plan du tableau. Tel est en raccourci le parcours accompli jusqu'au départ de Borduas de New York. Après être passée de la problématique de l'objet fragmenté à celle de la tache éclatée dans le champ bidimensionnel du tableau, la découverte d'un espace où tout bouge découle chez Borduas de l'élimination progressive des couleurs.

Dans les tableaux de l'époque américaine, les éclats de couleurs maintenaient encore, malgré leur multiplication et leur étalement sur la surface, leur fonction de couleur-plan intermédiaire et par conséquent, celle d'un espace en profondeur. Tentant d'expliquer dans une entrevue radiophonique avec Judith Jasmin, de 1958, le changement de perspective apporté par l'utilisation exclusive des noirs et blancs, Borduas disait que dans ses anciens tableaux «la couleur jouait justement ce rôle d'intermédiaire d'un plan à l'autre. Et comme les intermédiaires ont sauté, la couleur aussi a sauté²³.» En ce sens, il faut admettre que la réversibilité du noir et du blanc, surtout mise en valeur à Paris, entraîne Borduas à considérer ces deux couleurs non plus comme des plans-lumière, mais comme des plans-matière ou plans-couleur énergisant la surface de leurs vibrantes rencontres. La question des tableaux noir/blanc est celle de la lumière intérieure à chaque plan-couleur et non plus une simple question d'emplacement de couleurs modulées dans la profondeur spatiale. Leur puissance énergétique est donc en jeu et c'est pourquoi, dans cette relation noir/blanc, tantôt c'est le noir qui bouge, tantôt c'est le blanc qui fout le camp.

Points de suspension

Schématisme en droite ligne issue de *L'Envolée de l'épouvantail*, de 1947, des œuvres comme *Abstraction en bleu* et, en particulier, *Composition n° 44*, de 1959, en reprennent le propos apparent. Sur fond blanc modelé, deux traces de teinte crème traversent verticalement le tableau, parallèlement aux côtés. Traît noir traversant le haut du tableau et sur lequel le bleu vient rappeler d'anciens signes (oripeaux de couleur, ailes déployées, trophées de chasse, boucliers, etc.) ou encore, variation sur le même thème, traît noir jeté en travers comme un arc où le vert apparaît au premier plan comme l'image d'un large coup de spatule. Reprenant dans le premier tableau un schéma totémique déjà décrit ou évoquant dans le deuxième une flèche sur son arc, s'élançant vers le haut, cette tache d'huile verte, étendue de haut en bas mais inévitablement aspirée par le haut, croise le fer, dans son élan vers la légèreté, avec un noir épais tartiné de droite à gauche. Opposition de vecteurs et équilibre des gestes comme des pâtes, cette stabilité relative appartient à une conception du mouvement ralenti, de l'envol figé ou de l'énergie retenue, si caractéristique des compositions antérieures de Borduas que leur seul rappel suffit à démontrer la persistance et, en même temps, la transformation de son schéma représentationnel. Désormais hors de tout contexte d'imitation, la figure cruciforme centrale et les deux verticales qui divisent le fond en trois bandes blanches ne font que redire les données latérales du support, mais sans faire perdre au champ visuel ses possibilités de mise en mouvement des signes restants et de leurs emplacements. Tout en se tenant sur les bords de la figuration, mais sans s'y livrer, ces tableaux en gardent encore le pouvoir figurant, puisqu'ils synthétisent la métaphore primitive du peintre chasseur de «beautés indiscutables». Cherchant de la

préhistoire à nos jours les traces de l'inconscient dans les lieux de l'art comme dans les temps forts de l'histoire (Renaissance, Révolution française, etc.), les principaux écrits de Borduas reprennent à leur manière cette métaphore, par leur constant recours à l'histoire, afin de mettre en constellation des éléments différents mais révélateurs de changements profonds et du rôle qu'y a joué l'énergie première, de ce que Borduas appelle la sensibilité humaine, «la matière du vivant».

Ce que *L'Envolée de l'épouvantail* laissait figurativement entrevoir de légende fantomatique sera cependant délaissé au profit de la seule organisation ascensionnelle de ses composantes plastiques. C'est celle-ci que reprend à sa manière *Sans titre* (n° 53), vers 1958. La ligne noire, qui est au bas du tableau, agit comme base de lancement, si on peut dire, de ces taches projetées mais ne laissant du coup d'envoi que quelques traînées de propulsion, qui découpent également ici la surface en bandes verticales opposées aux deux masses horizontales du haut et du bas. Combiné à tout cela, le fond noir vient trouer la surface blanche pour se manifester à travers elle. Dans *Sans titre* (n° 38), de la même année, nous reconnaissons dans la forme épurée de sa construction une origine figurative provenant de *Vue de l'atelier n° 2*, de 1932. Cette œuvre de 1958 reprend en effet la courbure même de la ligne de suspension des trois tissus, mais cette fois sans aucun indice de décor ambiant. Même si Borduas a depuis longtemps fait son deuil de ce type de référence figurative, subsiste encore ici une indiscutable analogie de composition. Certes, ces «pierres noires» n'ont plus tout à fait le même souci gravitationnel et ne comportent plus les mêmes possibilités associatives de projections d'images, mais elles cherchent encore, comme dans *Composition n° 39* et dans *Composition n° 37*, à se soutenir dans le plan vertical du tableau en exerçant, une tension sur les côtés. L'alignement architectonique des noirs dans ce dernier tableau produit même un effet de contre-poussée latérale assimilable à celui d'une voûte. D'autres vont préférer exercer leur tension sur les angles droits du tableau. Bref, en limitant le champ d'action de leurs taches au mouvement optique d'avancée et de recul dans l'espace pictural ou aux pressions exercées sur les côtés, ces tableaux opèrent une simplification on ne peut plus radicale. Mais en même temps qu'ils sont jetés là comme des dés pour abolir le hasard ou restreindre le champ de l'aléatoire, ces trous, ces assises noires qui auparavant servaient d'asile aux objets picturaux, désormais en tiennent lieu.



Sans titre (n° 38), 1958
Huile sur toile
130 x 97 cm
Don des Musées
nationaux du Canada
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

La dimension de l'impersonnel

La virtualité des taches de cette importante série de tableaux provient des mises en page particulières des noirs et blancs commencés dès 1956. Ces derniers forment la série dite numérique, dont les effets de réversibilité spatiale sont particulièrement efficaces. Mentionnons *Sans titre n° 30* et *Sans titre n° 34*, de 1957. Ceux intitulés *Silence magnétique*, de 1957, ou *Noir et blanc*, de 1958, traduisent aussi ce désir de Borduas de peindre grâce à «l'interchangeabilité des plans», soit blanc sur fond noir, soit l'inverse, des «toiles cosmiques, c'est-à-dire donnant une impression du monde qui ne soit plus seulement limitée à l'homme mais qui participe à l'universel; ceci grâce à une relation entre les masses peintes à des places très précises²⁴». Ces taches réversibles, offrant des possibilités répétitives «d'un changement de sens», semblent à proprement parler infinies et insaisissables. Cet espace dénommé tout aussi bien cosmique que rayonnant, expansif et finalement réversible, forme avec ses plans interchangeables de véritables îles noires, flottantes et instables, qui provoquent un effet spatial caractéristique des dernières œuvres de Borduas. Vertige du vide comme du plein, ces trous noirs sont autant de sombres abîmes qu'une matière astrale compacte. À la succession en profondeur et au suspens des signes dans l'espace comme dans le temps, si caractéristiques des tableaux antérieurs, ont succédé une tension énergétique des plans de couleur, une suspension directionnelle d'une tout autre nature, et une ambivalence — produite à même la densité de la substance picturale et des rapports énergétiques autant que topologiques provoqués par le binarisme de leurs plans-couleur. Fixation dans la pâte noire ou blanche du sens même de cette relation où, selon Borduas, il s'agit à chaque tableau, «à l'occasion de cet objet, de rejoindre la divine impersonnalité — que nous dirions aujourd'hui — cosmique». Cette dimension est atteinte dans les tableaux noir/blanc par une extrême simplification des moyens et par la densité même des signes : «D'ailleurs ma peinture file vers un monde plus impersonnel, plus général», mais «rejoint cet espace illimité», cette peinture «en espace» s'ouvrant «dans le vertige intemporel²⁵». Réduction ultime, dénuement qui dît plus qu'il ne montre.

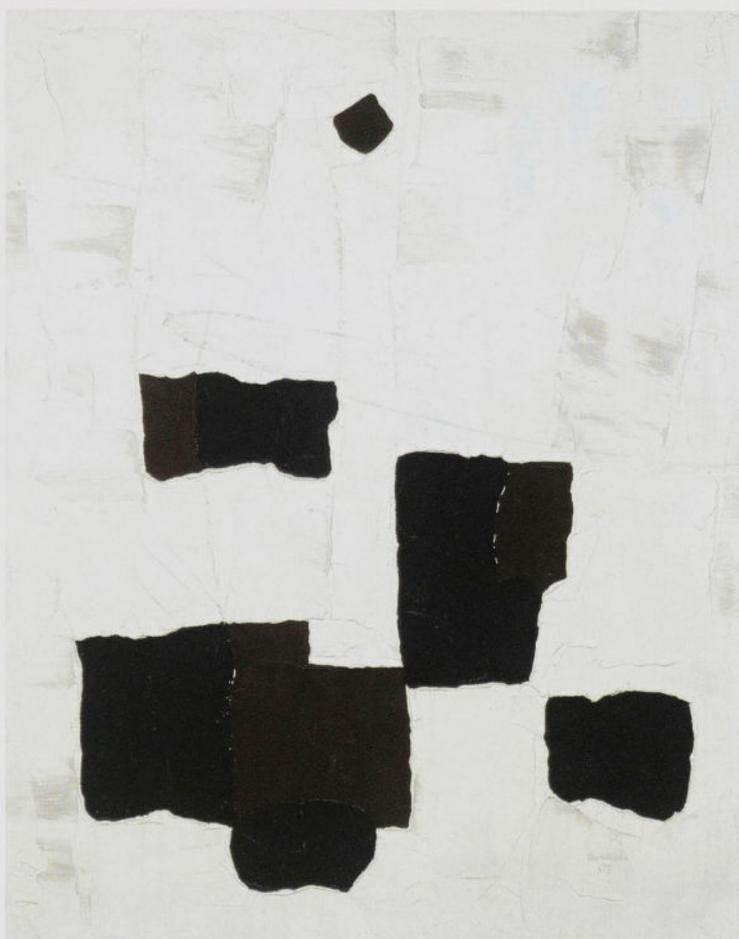
Ce désir d'atteindre l'impersonnel dans l'énergie cosmique autant que dans la pulsion humaine, provient du pouvoir structurant de la mise en constellation de ces taches-plans. En dehors de toute représentation imitative, le mouvement de ces planètes ou des trous noirs dépend beaucoup de la perception visuelle et de la sensation kinesthésique du spectateur. Ces masses noires ou blanches, regardées dans un sens ou l'autre, ne se fixent sur aucune forme ou signe et convertissent leur mouvement en perpétuel aller-retour. Véritables mises en page, ces plaques noires sur fond blanc sont en position, prêtes à toute modification perceptive. Cette possibilité dynamique du tableau est étendue ici «à l'échelle cosmique», du moins dans le discours de Borduas, afin de ne pas réduire la portée universelle de ce pouvoir structurant de la peinture. Cette nouvelle «synthèse universelle» initiée par «l'aventure américaine» est selon Borduas très éloignée de l'eurocentrisme. Quoi qu'il en soit de cette affirmation et de sa prétention philosophique, elle a le mérite de signaler la filiation américaine dans laquelle il place désormais sa peinture. Dans une lettre à Claude Gauvreau, il se demandait toutefois, si «tragiquement, nous poursuivons le même destin». «Une équipe nombreuse de peintres exceptionnels, dît-il, a donné au Monde les deux éléments indispensables à l'élaboration d'un futur prestigieux : la libération de l'accident "objectif" impersonnel (contrairement à l'accident psychique «personnel»

de Wols) et un nouveau concept de l'espace. Pour une fois, de toute l'histoire de l'art, l'appréhension méditerranéenne (visuelle) du monde éclate. Quelle aventure et combien débordante^{26!}»

Espace réversible et cosmique

L'espace relationnel qui non seulement inverse les noirs par rapport aux blancs, mais les organise en un jeu de positions, provient de la conception interactive entrevue dans des aquarelles de 1954 comme *Sans titre* (n° 71) et *La Magie des signes*, ou encore dans des encres de la même année, comme *Blanches figures* ou *Trouées blanches*. Une autre, intitulée *Tic-tac-to*, dît tout des possibilités combinatoires de ce jeu de positions qui caractérise les tableaux subséquents. Avec des toiles comme *3+4+1*, de très grand format, puis *3+3+2* ou *3+3+1* de dimension moyenne, et les autres de la collection du MACM, ce jeu de positions augmente sensiblement les possibilités de réorganisation des plans à l'intérieur d'un même tableau. Ils sont regroupés selon leur taille dans *3+3+4*, et l'œil peut suivre cette première indication de lecture, mais il peut également proposer des groupements distincts, en s'appuyant sur d'autres données relationnelles jumelant les formes selon leurs similarités, leur retranchement par rapport aux bordures du tableau ou tout autre liaison.

Bien que les probabilités de combinaison strictement formelle soient presque infinies, celle-ci implique néanmoins la participation du spectateur qui en modifie l'ordre initial. C'est cette mobilité relationnelle très particulière qui est à l'origine du jeu des emplacements occupés par les taches sur les grands tableaux en forme de damier de Borduas : *Symphonie en damier blanc* (ou *Symphonie 2*) et bien sûr *L'Étoile noire*, également de 1957. En fait, cette dernière composition met en jeu un espace relationnel qui fait de cette œuvre, la plus connue de la série noir/blanc, une sorte d'image emblème de l'œuvre entière de Borduas. Mais loin de se limiter à cette image de constellation nocturne, ce tableau est une œuvre ouverte au plein sens du terme. Dans ce système relationnel, comment enfermer la signification du tableau dans une seule direction romantique quand son dispositif même lutte contre cet appel totalisant ? Tout en favorisant plusieurs discours, plusieurs mises en jeu ou formations, cette structure relationnelle n'organise aucune dominance particulière. C'est à cette liberté interprétative et perceptuelle que les forces structurantes de ces œuvres en noir et



L'Étoile noire, 1957
Huile sur toile
162,5 x 129,5 cm
Don de M.
et Mme Gérard Lortie, 1960
Collection du Musée
des beaux-arts de Montréal

blanc convient les spectateurs. Elles en travaillent le lieu d'émergence des émotions, la topique mouvante des «qualités plastiques» de la peinture, «qui nous viennent essentiellement des sens et qui montent à la conscience²⁷». Ces taches noires bien en place, mais difficiles à saisir dans leurs emplacements, sont encore plus insaisissables dans leur mouvement de recul et d'avancée qui, dans l'espace comme dans le temps, tantôt s'enfoncent dans le passé tantôt remontent en surface, puis s'en éloignent à nouveau au rythme de la mobilité même de l'attention que notre regard leur concède. Vaste combinatoire dialectique dont on comprend pourquoi Borduas voulait l'associer au mouvement cosmique et à sa «divine impersonnalité».

Ces taches mobiles, on le voit, n'ont pas la propriété morale d'être des taches originelles, puisqu'elles sont pour ainsi dire toujours différentes ou à la dérive à travers la surface, ni d'être exclusives à une individualité, puisqu'elles peuvent être manipulées par la lecture changeante de leurs relations par quiconque et, idéalement, à n'importe quelle époque. Dans ce déplacement associatif des relations formelles entre les éléments, l'attention exécute des opérations de transformation — potentiellement prévisibles, mais pas nécessairement toutes. Dans l'emplacement névralgique de leurs arrêts sur la page se glisse donc une part



imprévisible qui a fait la richesse poétique de ces tableaux noir/blanc de Borduas. Cette appréhension changeante de l'espace objectif, Borduas la tire de la «profondeur idéale», celle qu'il appelle aussi «la plus fine lumière», et qui provient de la conception de l'espace chez Mondrian. Pour Borduas, Mondrian «aboutit à une objectivation troublante de l'idée d'espace : sensation d'une profondeur infinie parce qu'inévaluable²⁸». Dans une réponse à une enquête de J.-R. Ostiguy, de 1956, il reconnaît que c'est grâce à Mondrian que «nous pouvons, à l'occasion, goûter sans l'intermédiaire de la perspective aérienne la totalité

imaginable de l'espace. C'était un fait universel constant : seul le sens, l'appréhension, en est changé.» Telle est, comme il l'appelle, «cette appréciation en l'espace» par la perception sensible qu'apporte Mondrian et que représente chez Borduas le changement apporté par la série de tableaux noir/blanc²⁹.

Autre exemple particulièrement révélateur de ce système réversible, parfois même «all over», qui «donne à la toile sa vibration propre», *Sans titre (n° 9)*, vers 1957, pourrait être aussi, par les rapports entre les vides et les pleins qui sont distribués sur l'ensemble de sa surface, révélateur d'une survivance formelle issue du célèbre tableau d'Ozias Leduc : *Pommes vertes*, de 1914-1915. Malgré des traitements forts distincts, l'échancrure des trouées de ces deux

Sans titre (n° 9), v. 1957
Huile sur toile
72,5 x 60 cm
Don des Musées
nationaux du Canada
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

œuvres produît des effets d'inversion dont la comparaison est fort surprenante, et révélatrice d'une certaine continuité de pensée. Certes, la signification de cette réversibilité n'est pas la même, mais leur dynamisme commun mérite d'être un instant rapproché. Si on a pu constater chez Borduas que ce qu'on cherche n'est pas toujours là où l'on pense, avec Leduc,



Ozias Leduc
Pommes vertes, 1914-1915
 Huile sur toile. 63,3 x 94,4 cm
 Collection du Musée
 des beaux-arts du Canada

l'abondance n'est jamais là où on l'attend. À l'avant-plan, dans le feuillage et l'arabesque végétale, des pommes bien rondes sont traitées en transparence dans des tonalités de vert dissous; bref, ce traitement maigre, en jus et quasi immatériel, est assez inattendu pour un motif principal aussi savoureux. Dans les trouées, au contraire, le paysage se bombe vers l'avant du tableau et, comme c'est souvent le cas chez Leduc, donne l'impression que l'arrière-fond va s'y déverser, révélant à travers l'écran végétal des matières granulées, des couleurs gratinées, remplies du poids de l'espace ambiant, pleines de la «chair du monde», comme dit Merleau-Ponty. S'il faut aussi reconnaître chez Leduc que «sa pensée comme son œuvre est intime», ce n'est pas sans raison que Borduas voit chez lui «une matière onctueuse et légère» à la fois. Chez Borduas, l'inversion spatiale est objective, la dialectique perceptuelle du noir/blanc est plus rigoureuse et moins entachée de pensée substantialiste concevant, comme chez Leduc, le lieu comme «une plénitude heureuse³⁰». Mais toute rupture cache une continuité.

L'INCONSCIENT DU LIEU

Point aveugle

La surface qui, dans les périodes précédentes, avait été abondamment chargée par le travail envahissant de la couleur, fut peu à peu dépouillée et beaucoup plus retenue dans ses gestes. Moins chargée de signes, presque perçue comme tableau en puissance, la toile tend alors à montrer davantage la scène de l'accident qu'à s'intéresser à la manifestation physique de l'action. Comme le dit si bien Borduas, elle se propose comme «l'inconscient du lieu». La fonction de cette surface et de son dispositif est dès lors celle d'un lieu de rencontre, rencontre toujours-jamais exprimée du regard et de la chair du tableau qui s'y dissimule. En deçà des points de suture et des déchirures qui, en même temps, unissent et séparent sans cesse le noir et le blanc, en dessous de ce qui fait ici sens, ce qui est fondamental, c'est ce qui donne voix, ce qui fait chanter cette fusion mosaïque des matières et permet d'entendre les vibrations des réserves blanches autant que des plaques noires de ces tableaux. Peu à peu, ces marques gestuelles et matériologiques se feront plus calculées, elles seront mises en place de façon stratégique afin de faire en sorte que ces taches, de plus en plus larges, prennent de nouvelles dimensions tout en restant actives et étendent, peut-être plus sourdement, leurs échos à toute la surface. Manifestation

matérielle sans cesse mouvante, non plus menacée par l'imprévisible des gestes qui se pourchassent, mais désormais par les relations changeantes des taches-plans. Larges éléments crémeux et luisants faisant saillie, mais interchangeable leurs plans ou leur « lumière peinte », pour ne pas dire intérieure. « Je veux, disait Borduas, donner à chacun de mes tableaux la qualité de lumière qui lui est propre³¹ » et, bien entendu, en comprendre ou surveiller l'orientation.

Mais que peut-on dire de ces compositions binaires qui changent de sens comme si la figure et le fond jouaient un double jeu ? Que voit-on par exemple dans ces traînées de couleur emportées par le blanc, arrachées à la pâte, soustraïtes du fond ? Bien sûr, ce sont les dessous du tableau qui prennent le dessus sur les anciennes images, mais de ce fond archaïque, le plus souvent brun marron, que signifient ces traces du passé, ces couleurs venues de la terre ? Ramenés en surface, comme le potier qui retire de l'argile son vase, ces indices qui se présentent au regard ouvrent le tableau à sa dimension archéologique et par conséquent à la transhistoricité au travail dans toute cette période noir/ blanc. Que dire en effet devant ces nombreux tableaux binaires, si dépouillés, si déroutants, et qui font pourtant la marque même de Borduas ? Comment si peu de chose, deux fois rien, un peu de noir sur blanc ou de blanc sur noir, a-t-il pu produire une image aussi forte ? Au delà du fait que le chant soit, comme on dit, à l'image de la personnalité de son auteur et qu'il rende compte de sa sensibilité particulière, n'est-ce pas à cause du fait que cette beauté spécifique soit ouverte à d'autres accords sensibles et d'autres perceptions authentiques qu'elle a su rejoindre une collectivité à travers plusieurs décennies ? N'est-ce pas aussi — pourrait-on ajouter à ces interrogations — parce que la qualité de ce chant entraîne le tableau vers la dimension métaphysique de l'invisible ?

En d'autres mots, ce qui fait « la beauté absolue » de ces objets, c'est que selon cette hypothèse, quelque chose se passe dans ces tableaux, peut-être même à notre insu et qui fait que ça marche, que ça résiste encore aujourd'hui à nos regards et à toute interprétation totalisante. L'enjeu de la pensée plastique de Borduas ne réside-t-il pas dans ce paradoxe des conditions de visibilité de l'invisible ou du non-représenté de la figuration, dans ce face à face avec l'étrangeté, avec l'autre ? Cette contradiction apparente qui pousse la peinture hors du visible rejoint autant l'idéal des aspirations de la pensée religieuse qu'elle rejoint les axes du formalisme et du matérialisme de la pensée de Borduas voulant connaître et objectiver la pression inconsciente qui surgit en surface et, en même temps, structure son champ d'apparition. En repoussant les limites de la représentation au delà des représentations imagées ou reconnaissables, la peinture de Borduas n'ouvrait pas seulement une brèche aux manifestations inconscientes, mais faisait basculer l'inconnu dans le connaissable. En fait, si la période 1953-1955, d'inspiration américaine et gestuelle, faisait encore du tableau l'enjeu d'une rencontre, celle d'un état psychique de l'auteur avec l'état physique d'une matière remuée, la période parisienne suivante va s'intéresser davantage à « un état psychique propre au lieu où le travail s'opère ». Elle va considérer ce lieu comme énergie psychique et orienter les efforts de Borduas vers la structuration de cet espace de manifestation de la pulsion inconsciente. En effet, selon sa très belle expression, « cet état psychique est l'inconscient du lieu. Qui connaîtra jamais l'ensemble de ses ramifications ? C'est la réponse vitale bien au delà des possibilités de captation immédiates de la raison³². »

Monochromes

L'affirmation du véritable sujet pictural, de la seule vérité pratique de la peinture qu'est l'expérience, sans cesse reportée, déplacée par son propre désir d'être hors surface, dans le hors-limites de l'écriture, dans l'absolu vertige des signes qui ne savent plus se fixer, fait non seulement de la surface picturale le lieu de l'expérimentation, mais fait progressivement chez Borduas l'objet même de sa recherche. C'est dans le cadre de cette réflexion sur le lieu de la peinture en acte ou de l'expérience picturale en général qu'il faut aussi situer la production de toiles monochromes chez Borduas. Si elles ne sont pas composées par taches de couleur variées, c'est qu'elles ne sont pas concernées par la fragmentation de la surface en plans intermédiaires, mais par la pétrissure même de leurs fonds. Lieux désormais désertés par les figurés, ils ne sont pas pour autant de simples vides. La couleur unique de ces fonds n'est pas rien; elle les construit par coups, épaisseurs, tonalités, orientations, mouvements, etc. Bref ! Suffisamment d'éléments pour faire de ces lieux des compositions, mais sans autre modèle ou reflet que leurs propres supports. Ce renvoi tautologique à l'image même de la toile blanche fait de la surface une forme sans signes autres que ceux des limites physiques de sa bidimensionnalité et des repères structurants de son champ visuel. Il n'empêche pas la perception visuelle et même kinesthésique de ce champ, puisqu'il est tout de même rempli de signes indiciels attirant l'attention sur sa texture et sa configuration. Lieu vidé de tout signe représentationnel ou de toute forme iconique, il parvient néanmoins à mettre en scène, sans le secours de la figuration, une figure sans visage, une image du tableau, de l'écran. Ces surfaces enduites d'huile, ces champs de rouge ou de gris peuvent également être, comme c'est le cas avec les fonds blancs chez Borduas, des lieux de l'expérimentation picturale, des supports dont la matière donne déjà à voir. Tout en restant en deçà de tout sens figuré possible, ces lieux conservent encore une puissance signifiante et un potentiel figurant que l'on retrouve dans toute la production ultérieure en noir/blanc.

Ainsi, après avoir restreint sa peinture à une structure d'opposition tranchée et aux contrastes du noir et du blanc, sans presque aucune teinte résiduelle issue du fond, Borduas s'est senti concerné par la recherche d'une visibilité moins franche et par le jeu de la lumière naturelle sur la surface du tableau. Les tableaux monochromes rouge, gris et blanc sont néanmoins fortement structurés dans leurs pâtes. Les surfaces des tableaux de cette série, *Sans titre n° 59* à *n° 64*, manifestent de riches textures et reliefs qui accrochent la lumière et donnent à voir en surface le dessin de la matière, le relief de la couleur. Le tressage du fond dans *Gris sur gris* et *Transparence* et le travail de Borduas sur la matière et le relief des formes extrêmement matérialisées des monochromes de 1958 sont caractéristiques de l'importance qu'il accorde dès son arrivée à Paris à l'investissement libidinal du tableau, et en particulier de son fond émotif où des matières, selon le mot de Matisse, «remuent le fond sensuel des hommes».

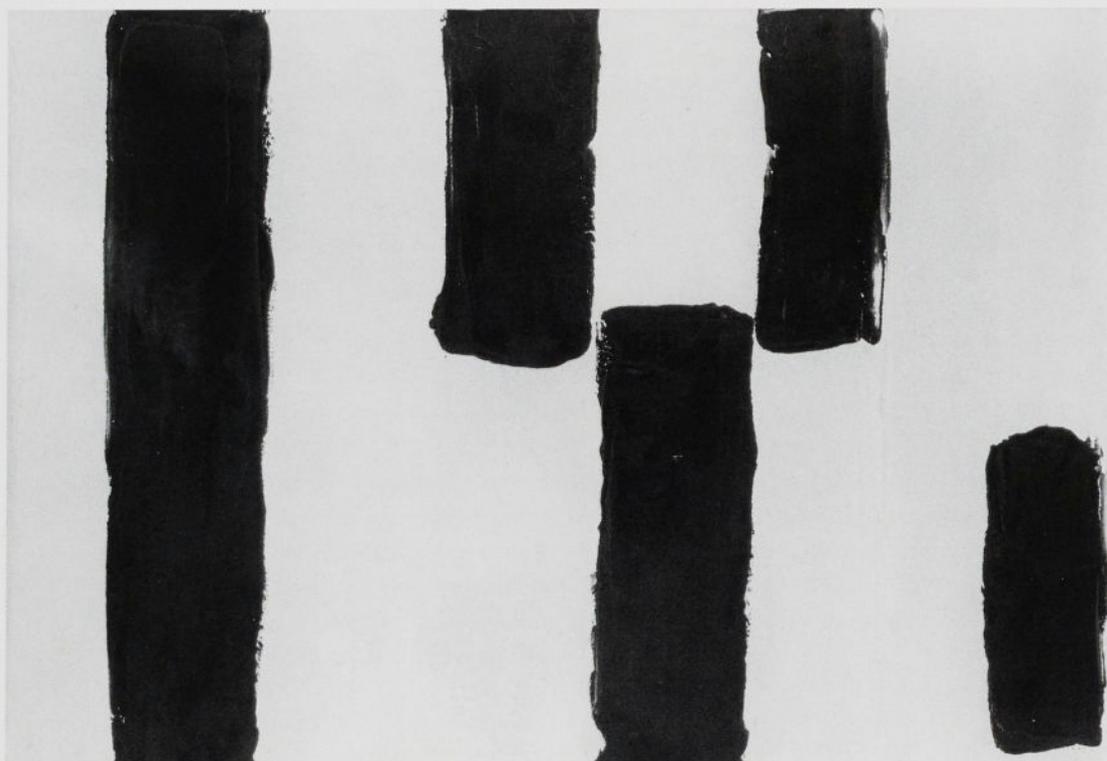
Blanc frontal, comme s'il s'agissait de présenter le fond avec ses imperfections indicielles, cette surface est initialement le dessous des formes et des couleurs. Malgré son économie figurative et l'absence même de traces signifiantes, elle donne encore lieu à quelque chose : une maçonnerie blanche en apparence vide, mais pourtant animée d'un relief, d'une traînée de couleur sous-jacente, du dessin qui est celui de la pâte et de sa modulation lumineuse. Blancher faisant par le fait même l'économie de tout indice figuré, mais non

entièrement dépouillée, où se déploie encore une certaine construction déductive prenant appui sur la périphérie du tableau pour équilibrer ses gestes et les déployer en face de nous. Reste donc encore à voir un lieu peint, en deçà de tout lieu réel, construit pour accueillir une présence intime et impersonnelle à la fois, un fond blanc qui ne représente rien encore, mais dont la couleur sera habitée par le premier regard venu. Loin des ressemblances et des allusions s'y trouve encore ensevelie, et abandonnée aux regards, la chair du tableau ou le corps de la peinture. Cette instance figurale sera alors transformée, hors de toute imitation bien entendu, en rencontre insoutenable avec l'irreprésentable, le non-figurable : l'inconscient. C'est le lieu idéal de l'expérience figurale où ce qui est pétri, même si c'est à peine coloré, rend le sens visible et donne une voix au silence.

Le fond comme objet

Cette fusion de la surface avec le fond correspond au besoin de simplification déjà exprimé par Borduas en 1952 : « Mon idéal serait de peindre une toile acceptable où l'on ne verrait qu'un seul objet et où cet objet ne ferait qu'un avec le fond³³. » Ne correspondant ni à cette métaphysique de la représentation figurative qui occulte le travail du peintre sous son point de fuite régulateur, ni à cette surface non figurative faisant illusion de tridimensionalité, ni même à ce fond qui laisse apparaître la toile brute entre les « drippings », comme c'est le cas dans les tableaux de Pollock peints à partir de 1947, ce renvoi au fond, c'est davantage celui d'un retour des refoulés, ceux-là mêmes du corps de la peinture, de son fond matriciel. N'est-ce pas ce fond matériel que viennent structurer, chacun à sa façon, des tableaux aussi différents que *Sans titre* (n° 25), de 1958, également appelé *Gris et blanc* et *Sans titre* (n° 3), vers 1959 ? Ce que les ombres grises viennent subtilement ajouter aux reliefs blancs du premier pour en façonner ou tresser la grille apparente, la spatule vient dans le second le gratter au contraire sur la toile pour extraire de son fond la couleur archaïque, pour en

Sans titre (n° 41), v. 1959
Huile sur toile
89 x 116 cm
Don des Musées
nationaux du Canada
Collection du Musée
d'art contemporain
de Montréal



soustraire le tissage brunâtre fondamental. Deux procédures inverses qui tantôt par addition, tantôt par soustraction construisent une surface à l'image de son fond et vice versa.

Si dans sa période figurative du début, c'étaient les figures qui faisaient problème sur ce fond, à la fin de la carrière de Borduas c'est ce fond qui est mis de l'avant, qui est, pour ainsi dire, arraché à son espace-temps, son passé antérieur. Proche des plans déchirés de Clyfford Still, le jeu d'inversion des plans noirs et blancs, si caractéristique du dynamisme binaire de cette série, rend ambigu le statut de fond ou de surface. C'est le cas des attractions alternatives que l'on retrouve, entre autres, dans des tableaux comme *Figures schématiques* ou *Silence instantané*, tous deux de 1956, et dans *Silence magnétique*, de 1957. Équilibre instable entre noir et blanc où, s'engendrant l'une l'autre, les figures noires et le fond blanc s'inversent sans fin dans l'espace réversible qu'ils fondent. En fait, au regard des tableaux de plus en plus épurés de 1959, dont les composantes verticales reprennent littéralement les côtés de la toile, comme c'est le cas avec *Verticalité lyrique* et *Sans titre* (n° 67), la plupart des œuvres de cette série se présentent comme des réflexions sur les composantes primaires de la surface picturale et participent déjà à l'approche autoréférentielle qui commence à s'imposer dans la peinture aux États-Unis. Devant ces tableaux très réfléchis qui font parfois même penser à des analyses sur le langage visuel, — signalons *Croisée* de 1957, *Nœuds et colonnes*, et *Sans titre* n° 1, vers 1958, pour ne mentionner que ceux là — nous sommes forcés d'admettre que l'orientation prise traduit des préoccupations analytiques et structurales nettement plus manifestes que leurs possibilités expressives ou symboliques. Entre *L'Étoile noire*, de 1957, qui peut encore leur être rattaché, et des compositions comme *Sans titre* (n° 26), *Sans titre* (n° 57), ou *Sans titre* (n° 93) vers 1959, la tendance structurale s'est affirmée. Et que dire de *Sans titre*, de 1959, et *Sans titre* (n° 41), également vers 1959, qui s'ouvrent sur des problématiques néoplasticiennes nettement plus évidentes encore ?

En ce sens, la composition de *Sans titre* (n° 41), vers 1959, et combien d'autres, viennent résoudre la relation fond/forme encore présente dans les productions antérieures — et cela malgré l'intention unificatrice formulée par Borduas — en répétant de gauche à droite des plans verticaux en alternance, permettant aux relations contrastées de ces bandes blanches et noires de prendre vie, malgré leur léger empâtement, en tant que surface dynamique. Contradiction productive et solution énergisante que peu à peu, depuis 1956, les bandes de couleur de Molinari exacerbent en tant que forme-couleur. Quoi qu'il en soit de ce développement du néoplasticisme montréalais et de ses traitements en aplats très découpés (*hard edge*), cette composition déductive de Borduas est également fortement inspirée de Mondrian. Elle en prolonge, « dans le champ psychique », pour reprendre ses propres termes, non pas la voie figurative, mais « l'autre, non figurative, essentiellement matérialiste, qui ne vaut que par le langage plastique délirant, dont la tradition ne remonte qu'à Cézanne et où l'on trouve Mondrian et Pollock³⁴ ».

S'il faut, dans ce contexte, faire une place particulière à *Composition* n° 52, c'est que ce tableau fournit un intéressant passage de ces structurations de la surface par bandes verticales à un tressage des fonds par des noirs épais, dont la maçonnerie est typique des tout derniers tableaux de Borduas. Cette œuvre, peut-être de 1960, laisse dans le noir total un fond subdivisé en trois bandes décroissantes vers la gauche et ainsi rythmé par trois traits verts

assez similaires issus de la bordure verticale gauche et en progression vers la droite. D'apparence fort simple, les mouvements opposés de cette toile sont complexifiés par l'application de leurs matières réciproques : l'étagement mural noir, sur trois échelons horizontaux, se distinguant à chaque ligne verte des deux amorces d'étalement vertical progressant de l'avant à l'arrière dans leur relation avec le bas du tableau ou, inversement, à partir du côté gauche. La construction de ce tableau sur fond noir peut aussi être rapprochée de plusieurs autres tableaux antérieurs construits en pleine pâte par bandes verticales juxtaposées et entraînant l'œil, à la fois, dans un balayage de gauche à droite et dans des jeux de profondeurs variables. Pensons aussi à *Composition n° 22*, *Composition n° 43* et *Sans titre*, également vers 1958, qui ont des schémas de composition peu éloignés des dessins à l'encre que Borduas exécuta vers 1959-1960 sur l'envers de paquets de cigarettes *Gitanes*.

Ces encres si souvent rapprochées des graphies de Motherwell et parfois même de Soulages s'en distinguent pourtant très sensiblement. Devant servir d'illustrations pour un recueil de poésies rédigées par Robert Élie, l'intérêt premier de ces études fut probablement de conduire à la réalisation de nombreux tableaux. *Sans titre (n° 65)* et *Sans titre (n° 66)*, vers 1959, en sont issus. Et si ces toiles entretiennent quelques liens avec certains Kline, d'autres manifestent leur parenté avec Rothko par leurs lignes floues, leurs gris fondus et larges plans fluides. D'autres font penser à certains Newman. *Sans titre (n° 42)* et *Sans titre (n° 54)*, vers 1959, sont aussi de bons exemples de cette esthétique américaine à laquelle Borduas rattachait manifestement ces travaux. Nous sommes ici loin des considérations théoriques de l'automatisme surrationnel, des calligraphies lyriques des Mathieu, Hartung ou Degottex et des productions faites depuis 1953-1954 « sous le signe de l'accident ». Dans une étonnante lettre de 1958, Borduas confiait à Claude Gauvreau, porte-étendard à Montréal du flambeau automatiste, avoir le sentiment d'être fort éloigné de sa pensée : « Le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis. J'en suis maintenant très loin. Ils furent des étapes que j'ai dû franchir. *En expectation* qualifierait mieux l'état présent, où le fruit attendu compte plus que le mouvement qui le produit : restant d'ailleurs toujours le signe-témoin de ce mouvement³⁵. »

L'écran noir

La réversibilité perceptuelle des taches noires et blanches, comme celle du fond et de la surface, va être l'objet d'une dernière version dans les tableaux de 1960, exécutés par Borduas peu avant sa mort. À force d'être recouvert, obstrué, leur fond blanc se fera, à la toute fin, surface noire. En devenant presque entièrement noires, ces surfaces accentuent le caractère maçonné des anciennes surfaces blanches, mais sans y agglomérer les résidus de couleurs, même les plus discrètes, provenant de leurs dessous. La surface noire, le plus souvent ajourée afin de permettre la traversée du regard, apparaît même comme un mur en bas-relief, parcimonieusement fissuré dans *Composition n° 24* de 1960. Véritable mur, mais laissant le blanc tisser son filet de lignes sur la majeure partie de la surface, la lumière naturelle vient, en contrepartie, y faire miroiter la maçonnerie noire de son écran. Ces taches luisantes aux gras reliefs, auxquels elle s'agrippe, font de cette lumière ambiante la grande rivale des blancs clairsemés. Les reliefs et creux de cette trame aux mailles relâchées conjuguent ainsi leurs particularités réciproques pour forger une sorte de filet de lumière. Affirmation, dans le jeu des briques noires, de l'envahissement de la surface et de la dénégation



du fond. Quant aux taches blanches ébréchées qui apparaissent, comme dans la partie supérieure de *Composition n° 69*, de 1960, ce sont généralement des réserves d'espace-temps, sortes d'enclaves, qui jouent encore un rôle réactif fond/forme. Mais l'effet général que procure cette courte série noire est celui de fenêtres closes, de parois murales de noir repoussé, sortes de portes d'exclusion faisant peu de place aux objets plastiques, mais favorisant à l'extrême, par leurs rares fissures, le voyeurisme. Moins la surface montre, plus présent est le pouvoir du noir, et plus il y a à imaginer de l'autre côté du mur, comme de ce coté-ci de l'écran...

Composition n° 24, v. 1959
Huile sur toile
88,5 x 115,9 cm
Collection du Musée
des beaux-arts du Canada

Opposé aux anciens silences blancs ici convertis en tableaux noirs, presque tous entièrement vides de signes, ce fond noir apparaît presque provocateur. Tout se passe comme s'il fournissait un dispositif à la voyance, donnait un support à ce qui est hors de lui, faisait un tableau de nuit. Faces nocturnes de la page blanche, ces surfaces noires briquelées de charbons brillants, ces ardoises inversent la surcharge de leurs taches-signes en vide, et vice versa, pour attraper ce qui nous échappe. Comparés à ces trois trous noirs de 1958 qui, comme des points de suspension, mettaient tout en attente — le temps de l'écriture, le récit des signes et l'énumération des choses —, ces tableaux presque entièrement voilés fonctionnent comme des points ou des fenêtres aveugles : elles bouchent ce qui peut-être était là, mais pour en faire voir le sous-entendu. En d'autres mots, si elles coupent court aux représentations des anciens tableaux qui mettaient en valeur, à leur manière, ce qui était absent ou hors cadre, ces dernières œuvres de Borduas inversent les projections, portent à l'écran leurs lumières noires. Dans la constante métaphore substantielle qui sous-tend son œuvre entière, elles entraînent même ce qui, du dehors, hantait le tableau, à faire entendre ses accords dans la couleur du noir.

Paradoxe visualité du fantasme qui attire le regard même au delà du visible.

M a r c e l S a i n t - P i e r r e

1. De F.-M. Gagnon, mentionnons son *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Éditions Fides, 1978, 560 p., et le catalogue *Paul-Émile Borduas* produit par le Musée des Beaux-Arts de Montréal, en 1988, 480 p.
2. F.-M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 132.
3. P. 533 et 535. Sauf mention contraire, toutes les citations de Borduas qui suivent proviennent de *Écrits I*, Presses de l'Université de Montréal, 1987, 700 p.
4. Notes de Maurice Gagnon rendant compte du processus d'élaboration des gouaches de 1942 et rapportées par F.-M. Gagnon dans sa biographie de Borduas, p. 123. Voir aussi *Écrits I*, p. 640. «Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot «pensée», i.e. pensées de peintre, pensées de mouvement, de rythme, de volume de lumière, et non pas des idées littéraires, philosophiques, sociales ou autres, car encore celles-ci ne sont utilisables dans le tableau que si elles sont transposées plastiquement. Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur! Comme pour le dessin — si la première idée est d'employer un vert, un rouge — le peintre surréaliste ne discute pas. Et cette première couleur détermine toutes les autres. C'est particulièrement au stade de la couleur que les problèmes de lumière, de volume, entrent en jeu. Donc autant d'actes mentaux, de travail mental — travail régi par la formation professionnelle très poussée du peintre — travail mental sans cesse aux prises avec la sensibilité du peintre, sensibilité qui, ici comme ailleurs dans l'œuvre d'art, engendre le chant, sa qualité poétique.» F.-M. Gagnon, *op. cit.*, p. 123 et *Écrits I*, p. 640.
5. *Écrits I*, p. 659.
6. *Op. cit.*, p. 531.
7. *Op. cit.*, p. 626.
8. «Je répéterai que tout objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre : d'une matière palpable, métaux, pierre, bois, peinture, papier, fusain, etc., d'une part; et de la sensibilité particulière de l'artiste d'autre part, sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet. Sensibilité d'autant plus générale, plus universelle qu'elle sera plus vivante, plus identifiable, plus pure. Cela seul est objectif à l'œuvre d'art. Le reste n'est qu'illusion.» *Des mille manières...*, *op. cit.*, p. 235.
9. *Op. cit.*, p. 532.
10. «Ainsi faisant nous poursuivons, comme le sauvage dans sa caverne, les bêtes non encore apprivoisées, et comme il exprimait pour la première fois non seulement des aspects visibles du monde mais inconsciemment son état psychique, nous exprimons pour la première fois non seulement l'un des aspects visibles du monde mais aussi notre état psychique [...] une figuration nouvelle! Plus intime, certes! plus immédiate, plus troublante, parce que plus au cœur du réel.» *Op. cit.*, p. 535.
11. *Op. cit.*, p. 524.
12. *Op. cit.*, p. 633.
13. *Op. cit.*, p. 641.
14. *Op. cit.*, p. 623.
15. *Op. cit.*, p. 640.
16. *Op. cit.*, p. 524.
17. *Op. cit.*, p. 641. «La matière plastique doit toujours être au service d'une intensité de vie, et d'une intensité toujours de plus en plus grande [...] et ces qualités matérielles sont toujours au diapason de sa puissance d'être.» *Op. cit.*, p. 619.
18. *Op. cit.*, p. 533.
19. *Op. cit.*, p. 640.
20. *Op. cit.*, p. 523.
21. *Op. cit.*, p. 620.
22. *Op. cit.*, p. 653.
23. *Op. cit.*, p. 632.
24. *Op. cit.*, p. 669.
25. *Écrits II*, tome 2, p. 889. «Un monde illimité — bien au delà du visuel — s'ouvre tout grand dans les dernières toiles. Cette conquête d'un espace cosmique où nous lançons nos espoirs, nos certitudes, a tout du vertige.» *Écrits II*, tome 2, p. 909.
26. *Écrits I*, p. 545.
27. *Op. cit.*, p. 622.
28. *Op. cit.*, p. 522.
29. «Que ces tableaux soient devenus de plus en plus blancs, de plus en plus objectifs, il n'en restent pas moins complexes [...] toujours les miens semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux. C'est ce besoin émotif qui masque tout. Ne sont gardés que les tableaux qui m'échappent. Si par hasard il m'en vient un au sens clair et facile, il devient vite insupportable. Mon seul jugement valable en face de mon travail est le vertige d'une reconnaissance essentiellement émotive provoquée par la sensation d'une synthèse généreuse.» *Op. cit.*, p. 531.
30. *Op. cit.*, p. 514.
31. *Op. cit.*, p. 668.
32. *Op. cit.*, p. 536.
33. *Op. cit.*, p. 653.
34. *Op. cit.*, p. 522.
35. *Op. cit.*, p. 546.

œuvres

DE LA COLLECTION BORDUAS DU MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Les titres suivis d'un astérisque () sont ceux employés par le Musée d'art contemporain de Montréal*



*Sans titre**, *Nature morte aux fleurs*, v. 1934
Huile sur toile marouflée sur contre-plaqué
20,4 x 20,4 cm



Coin du banc (Gaspésie), 1938
Huile sur bois
13,7 x 22 cm



*Nature morte à la cigarette**, *Nature morte aux citrons*, 1941

Huile sur toile

32,6 x 38,5 cm

Collection Lavalin

du Musée d'art contemporain de Montréal



L'île fortifiée, 1941
Huile sur toile
69 x 87 cm



*Chantecler**, N° 6*, *Tête de coq*, 1942
Gouache sur papier
61,7 x 47,5 cm



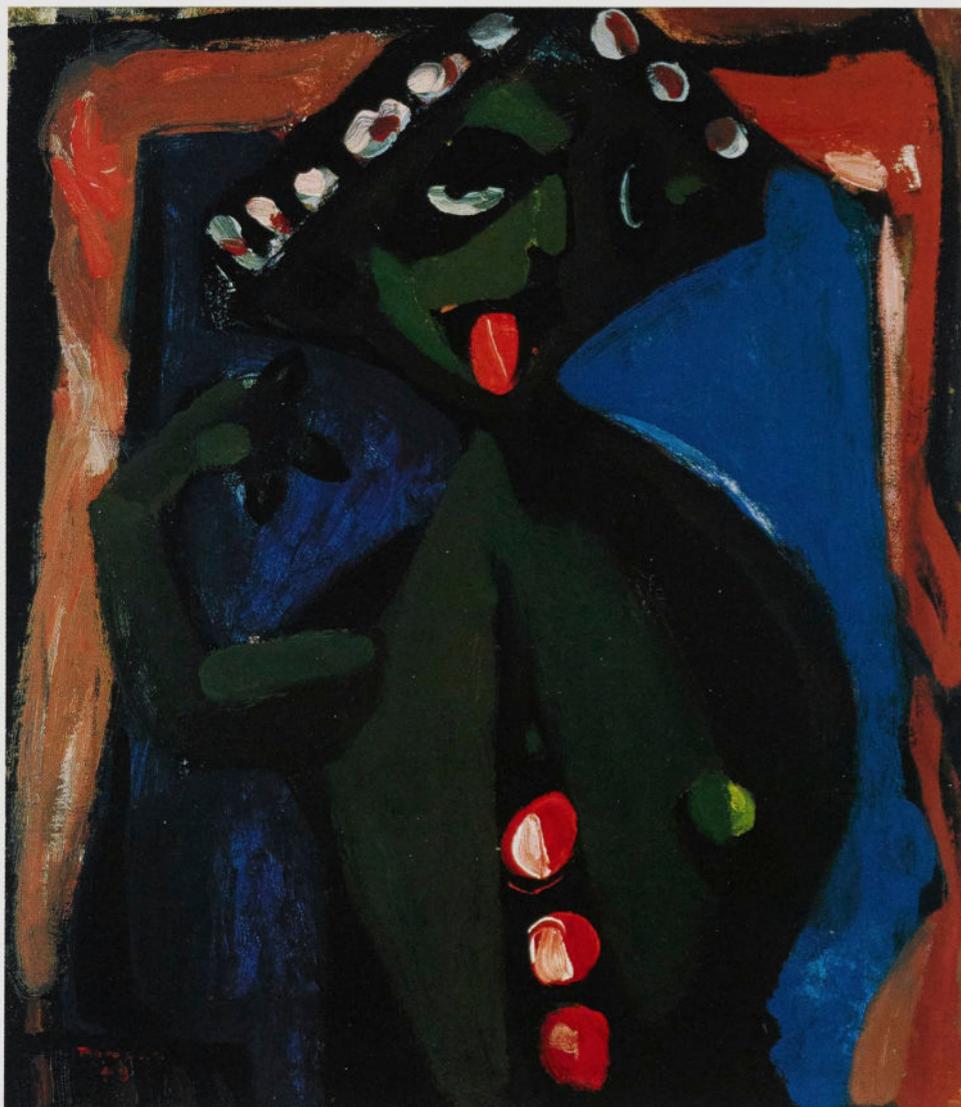
Le Condor embouteillé, N° 12*, La Cigogne embouteillée, Le Dernier souffle, 1942*
Gouache sur papier
57.5 x 44.2 cm



*Sans titre**, *Le Musicien*, v. 1942
Gouache et graphite sur carton mince
72,5 x 57 cm
Don des Musées nationaux du Canada



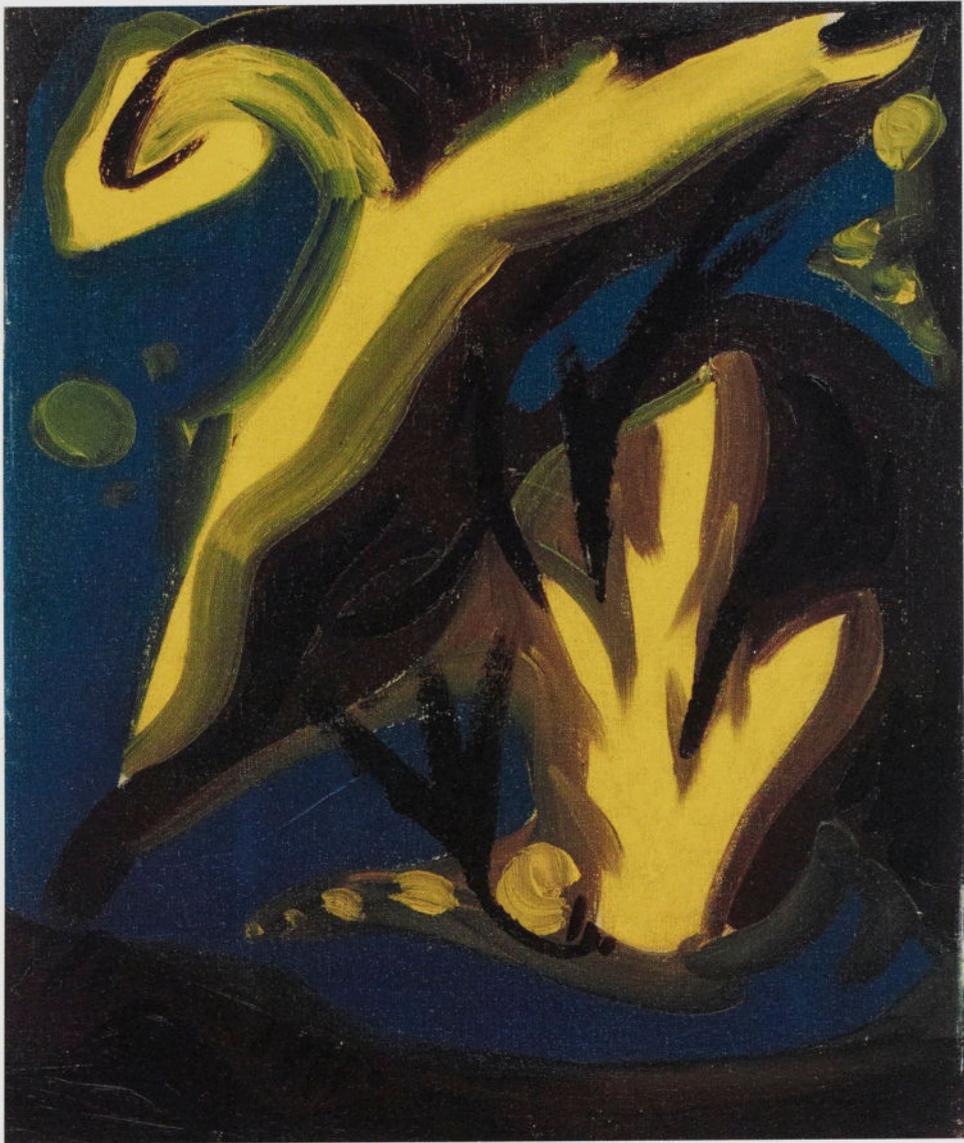
Sans titre, 1942
Gouache sur papier
152 x 198,5 cm



Sans titre, La Grimace, 1943*
Huile sur toile
45,5 x 40 cm
Dons des Musées nationaux du Canada



Viol aux confins de la matière, 1943
Huile sur toile
40,4 x 46,5 cm



*Glaieul de flamme**, *La Fleur safran*, 1943
Huile sur toile
56,2 x 47,2 cm



*Palette d'artiste surréaliste**, 3.45*, *État d'âme*, *Composition aux œufs*, 1945
Huile sur toile
57.5 x 76.2 cm



Paysage, 1946
Huile sur toile
19,6 x 25,5 cm



*Le Facteur ailé de la falaise**, 5-47*, *Les Ailes de la falaise*, 1947
Huile sur toile
81,9 x 109,9 cm



Le Carnaval des objets délaissés, 1949

Huile sur toile

56,2 x 47,2 cm

Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre, 1950
Gouache sur papier
18,9 x 22,2 cm
Legs de Claude Hinton



Sombre machine d'une nuit de fête, 1950
Encres noire et de couleur sur papier. 27,8 x 21,4 cm



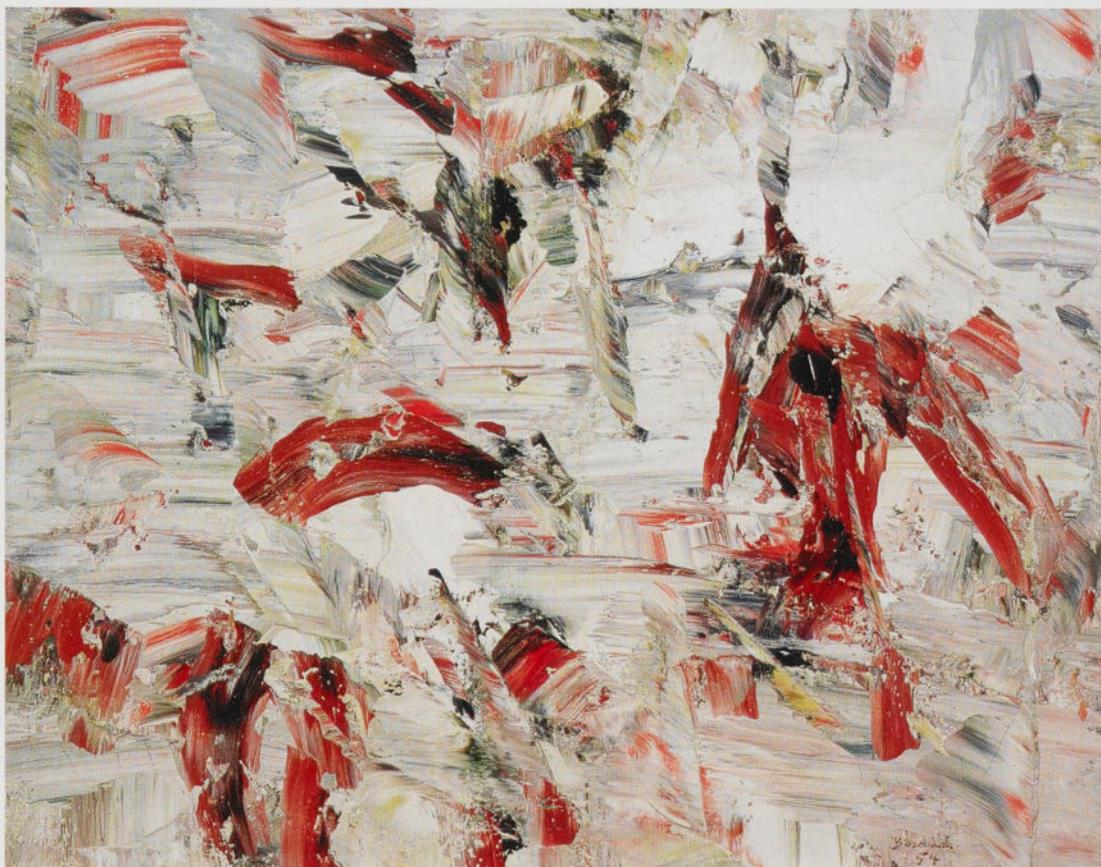
Composition, 1950
Encres noire et de couleur sur papier. 24,8 x 20 cm



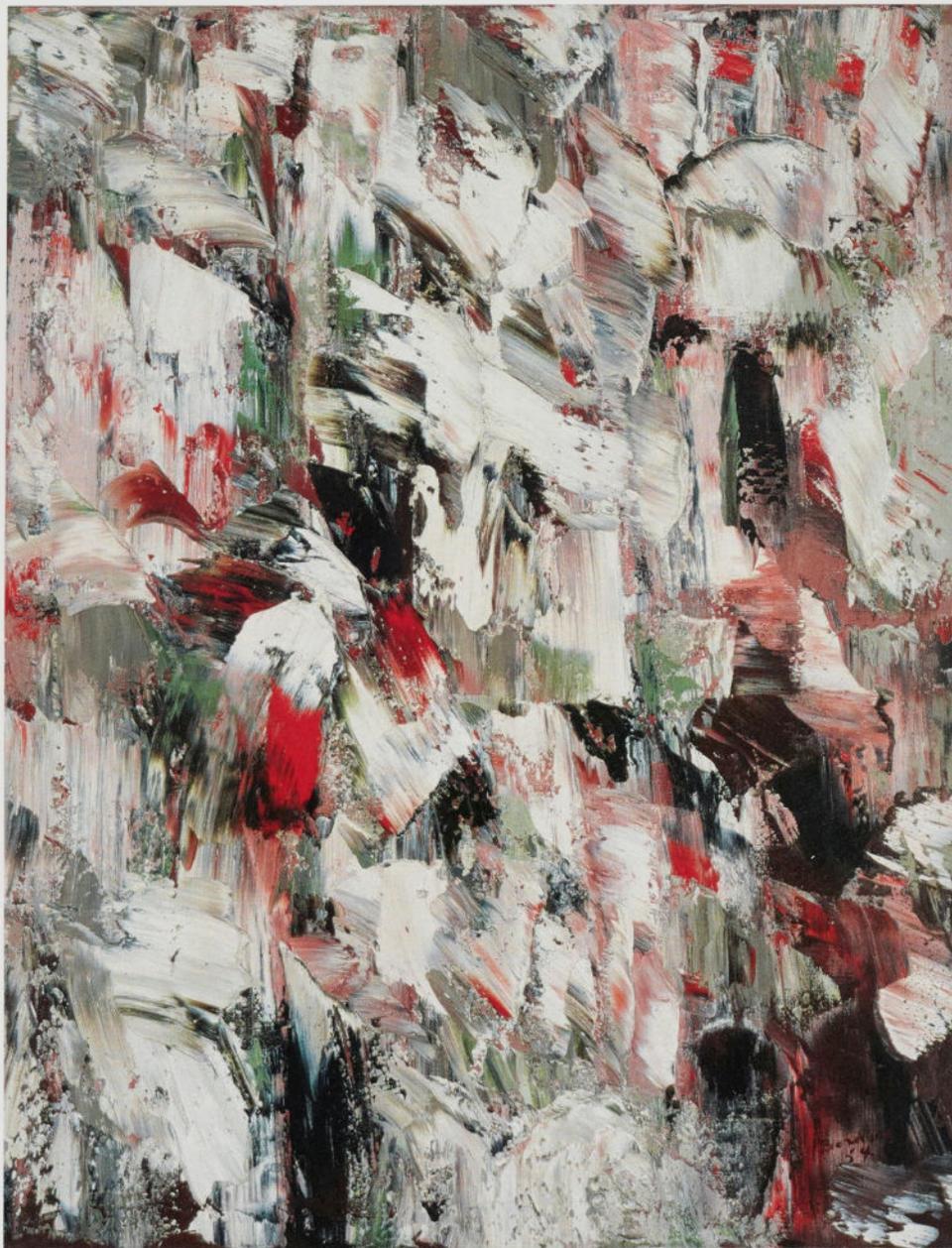
Canada, 1951
Bois. 23,5 x 8,9 x 9 cm
Don d'Irène Legendre



Néiges d'octobre, 1953
Huile sur toile
50,7 x 40,7 cm
Don des Musées nationaux du Canada



L'étang recouvert de glace, 1954
Huile sur toile
61,2 x 76,3 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Composition, 1954
Huile sur toile
91,5 x 71 cm
Collection Lavalin
du Musée d'art contemporain de Montréal



Brunes figures, 1954
Huile sur toile
114,5 x 147,8 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Blanc solide, 1954
Huile sur toile
114,5 x 147,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Frais jardin, 1954
Huile sur toile
50,8 x 61,2 cm



Sans titre, 1954
Aquarelle sur papier calque. 35,3 x 42,8 cm



Sans titre, 1954
Aquarelle sur papier (collé en plein sur carton). 45,4 x 61 cm
Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal



Plante généreuse, 1954
Aquarelle sur papier. 77 x 56,3 cm



La Magie des signes, 1954
Aquarelle sur papier. 57 x 78,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada



La Coupe renversée, 1954
Aquarelle sur papier
55 x 76 cm



Nuit de bal, 1954
Encres de couleur et gouache noire sur papier
27,2 x 20,8 cm



Sans titre (n° 71), 1954
Aquarelle sur papier
76,8 x 56,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Les Pins incendiés, 1954
Aquarelle sur papier
77 x 56 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 12), 1954-1955
Huile sur toile
92 x 107 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Translucidité, 1955
Huile sur toile
51 x 61,1 cm



Végétation minérale, 1955
Huile sur toile
45,9 x 38 cm
Collection Lavalin
du Musée d'art contemporain de Montréal



Cheminement bleu, 1955
Huile sur toile
147,5 x 114,5 cm
Don de Max Stern et Iris Stern



Chatoiment, 1956
Huile sur toile
147 x 114 cm



Arabesque, 1956
Huile sur toile
50,1 x 61 cm
Don de Max Stern



Figures contrariées, 1957
Huile sur toile
60 x 73 cm
Collection Lavalin
du Musée d'art contemporain de Montréal



Sans titre (n° 35), 1957
Huile sur toile
129,8 x 194,9 cm
Don des Musées nationaux du Canada



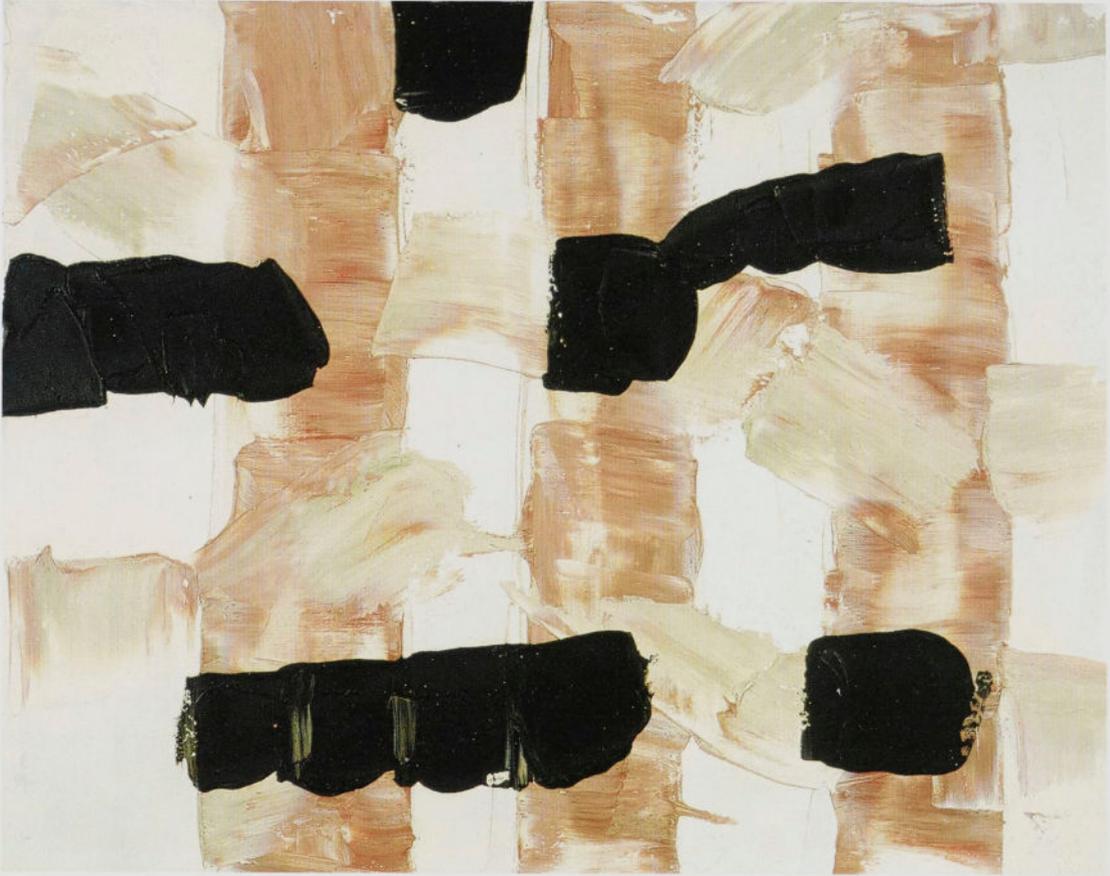
Sans titre (n° 34), Pierre angulaire, 1957*
Huile sur toile
129 x 195 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 30), 1957
Huile sur toile
145,7 x 114 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 46), 1958
Huile sur toile
73 x 92 cm
Don des Musées nationaux du Canada



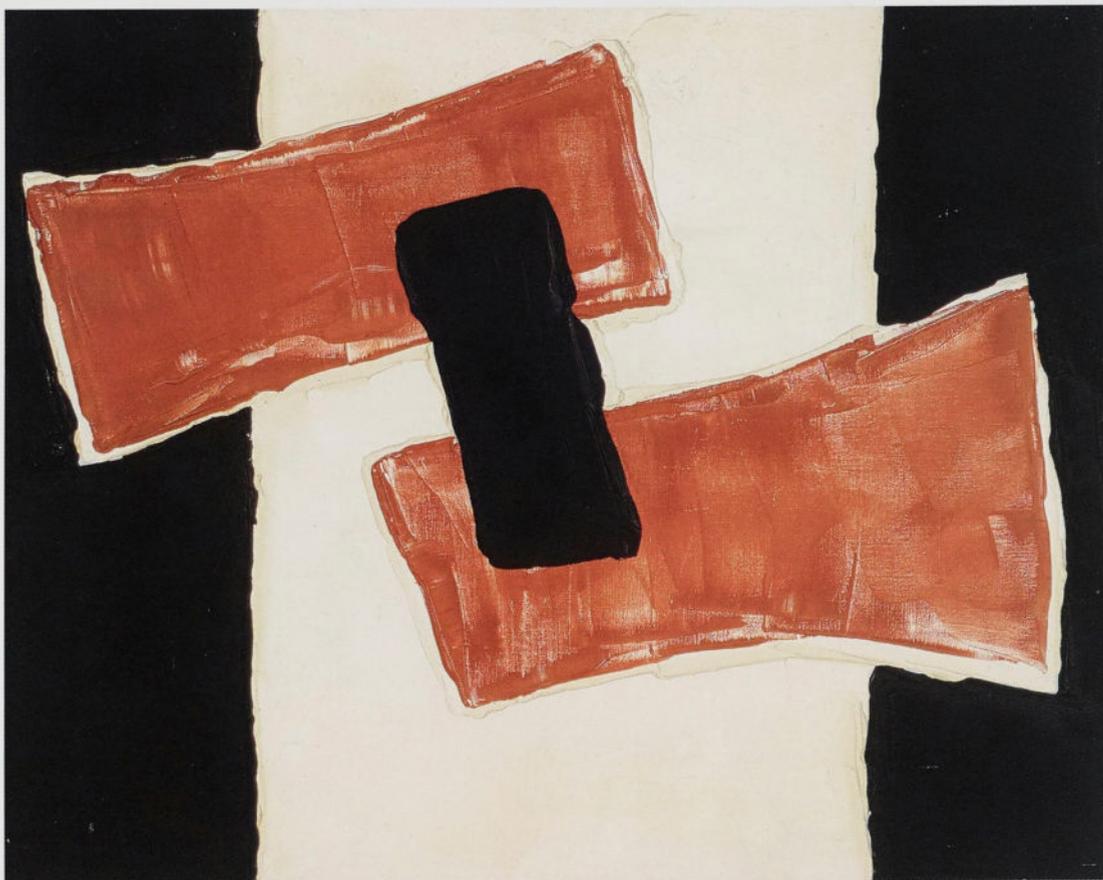
Sans titre (n° 47), v. 1958
Huile sur toile
72,5 x 91,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 60), v. 1958
Huile sur toile
50 x 60,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 61), v. 1958
Huile sur toile
60,8 x 50,1
Don des Musées nationaux du Canada



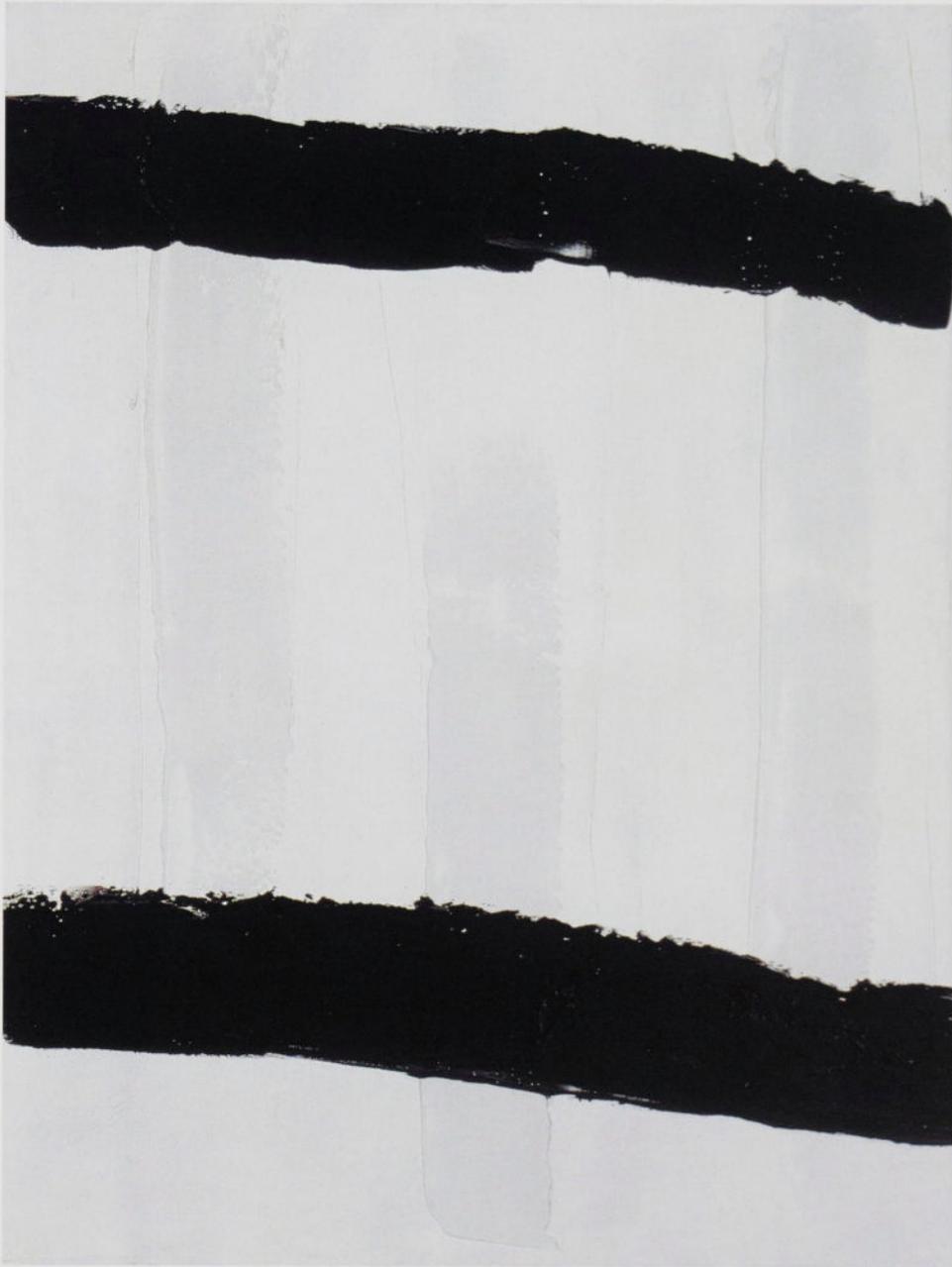
Sans titre (n° 1), v. 1958
Huile sur toile
73,1 x 91,9 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 6), v. 1959
Huile sur toile
73,2 x 60,2 cm



Sans titre (n° 93), v. 1959
Huile sur toile
100 x 80,7 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 26), v. 1959
Huile sur toile
116 x 89 cm
Don des Musées nationaux du Canada



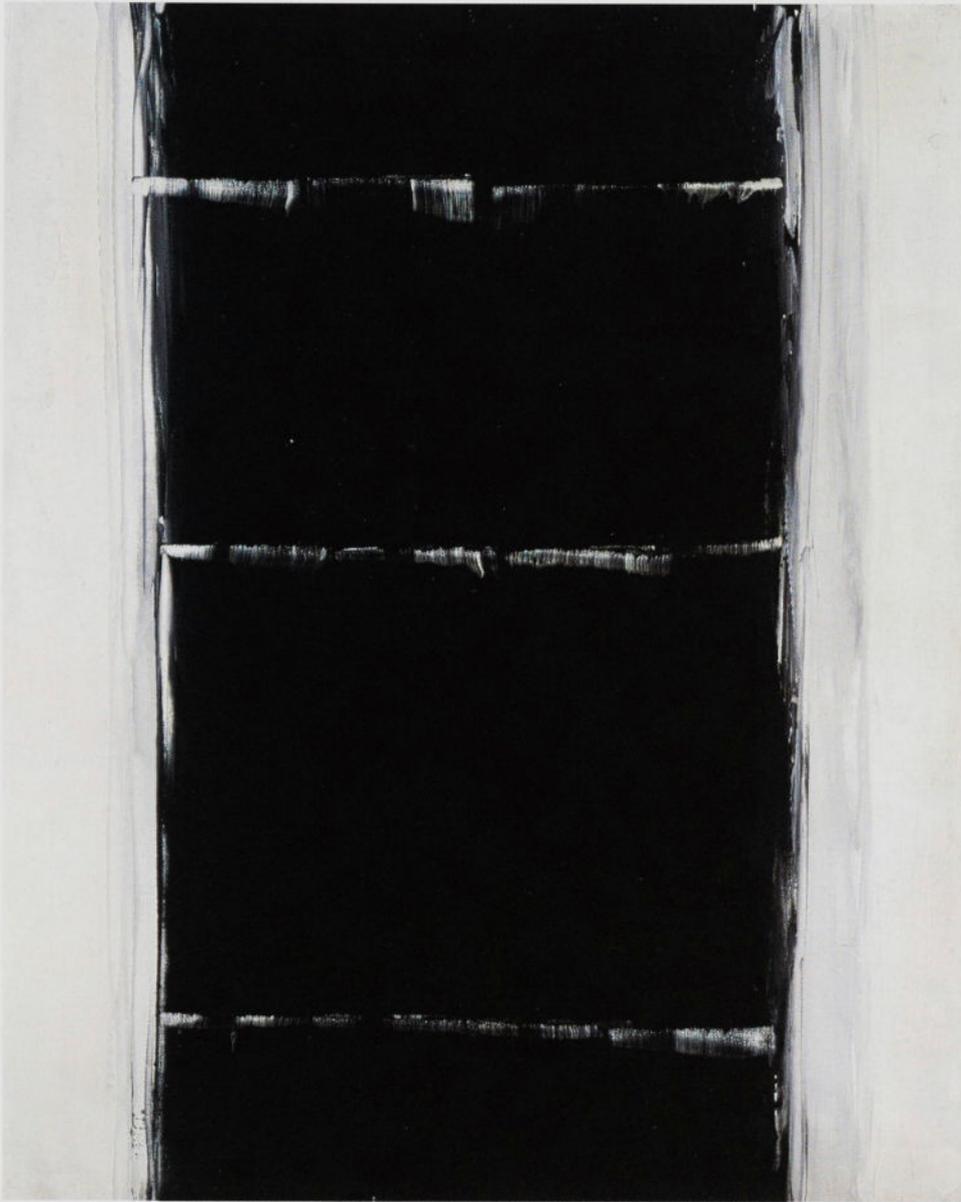
Sans titre (n° 28), v. 1959
Huile sur toile
89,3 x 116 cm
Don des Musées nationaux du Canada



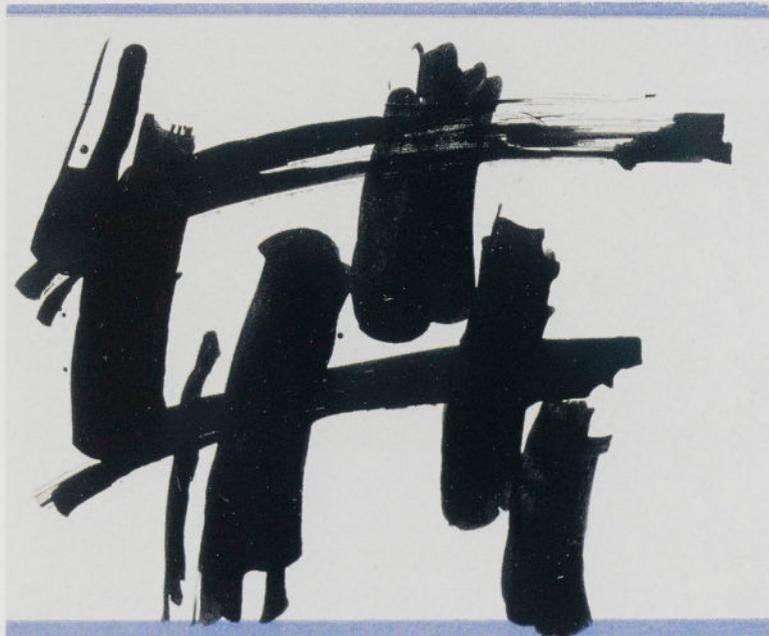
Sans titre (n° 65), v. 1959
Huile sur toile
73 x 60 cm
Don des Musées nationaux du Canada



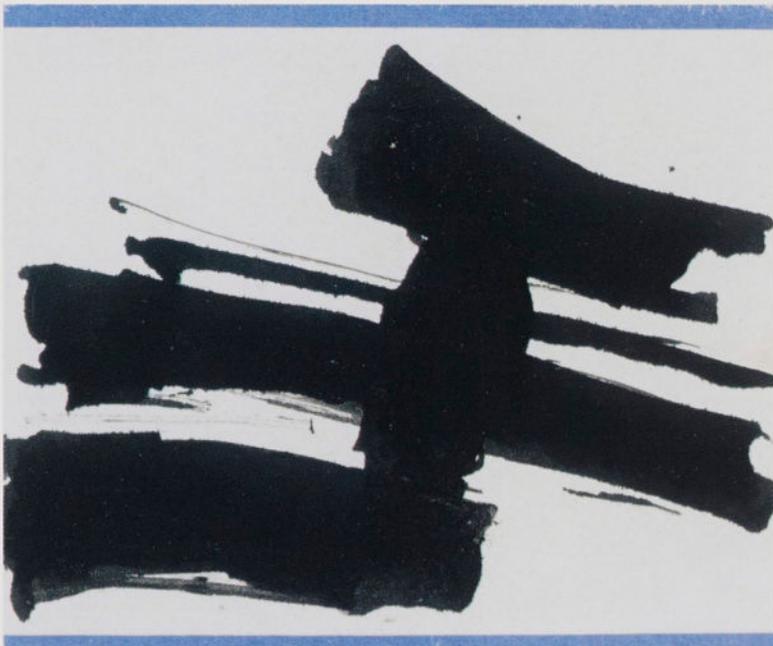
Sans titre (n° 54), v. 1959
Huile sur toile
100,2 x 81 cm
Don des musées nationaux du Canada

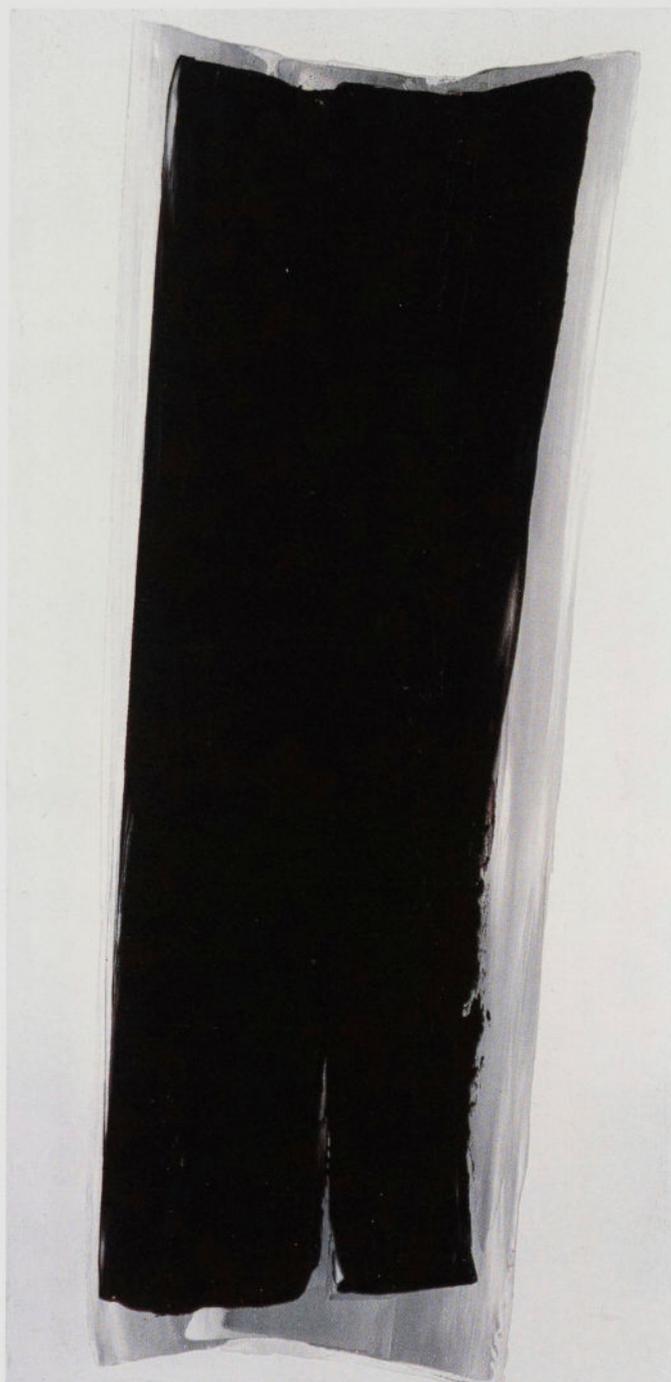


Sans titre (n° 42), v. 1959
Huile sur toile
73,3 x 60,2 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre, v. 1959-1960
Encre sur carton de cigarettes Gitanes
21 éléments : 7,4 x 8,8 cm environ (chaque)
Don des Musées nationaux du Canada





Sans titre, v. 1959
Huile sur toile
120,3 x 60 cm
Collection Lavalin
du Musée d'art contemporain de Montréal



Sans titre (n° 66), v. 1959
Huile sur toile
60,5 x 73,3 cm
Don des Musées nationaux du Canada



Sans titre (n° 52), v. 1960
Huile sur toile
50,3 x 61,2 cm
Don des Musées nationaux du Canada

RÉPERTOIRE

DE LA COLLECTION BORDUAS DU MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Les titres suivis d'un astérisque (*) sont ceux employés par le Musée d'art contemporain de Montréal

Sans titre, 1923

Graphite, gouache et aquarelle sur papier
48,9 x 30,8 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 1 D 1

Sans titre, v. 1923

Graphite et gouache sur papier
46 x 46,5 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 2 D 1

Sans titre, v. 1923

Graphite et gouache sur papier
46,4 x 31,4 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 3 D 1

Sans titre, v. 1923

Fusain et aquarelle sur papier
48 x 63 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 4 D 1

Sans titre, v. 1923

Graphite et fusain sur papier
63 x 48 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 5 D 1

Sans titre, 1924

Graphite et gouache sur papier
53,2 x 42 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 6 D 1

Porte-missel, bois découpé, 1925

Encre et graphite sur papier
48 x 63 cm
Don de la Galerie Morency
D 87 7 D 1

Copie de la Vierge d'Écouen (XVI^e siècle), 1926

Craie noire et craie blanche
avec estompe (crayon Conte) sur papier
62,8 x 48,2 cm
Don de Gisèle et Paul-Marie Lapointe
D 76 1 D 1

Étude anatomique, 1927

Graphite sur papier
24 x 15,8 cm
Don de Françoise Legris
D 89 44 GO 1

Projet de vitrail :

L'Annonce à Marie (avec le prophète Isaïe), 1927

Gouache et graphite sur papier
24,8 x 15,5 cm
Don de Françoise Legris
D 89 43 GO 1

Sans titre*, Nature morte aux fleurs, v. 1934

Huile sur toile marouflée sur contre-plaqué
20,4 x 20,4 cm
A 75 21 P 1

Coin du banc (Gaspésie), 1938

Huile sur bois
13,7 x 22 cm
A 71 48 P 1

Femme à la mandoline, 1941

Huile sur toile
61 x 50,5 cm
A 66 38 P 1

L'Île fortifiée, 1941

Huile sur toile
69 x 87 cm
A 71 53 P 1

Nature morte à la cigarette*,

Nature morte aux citrons, 1941

Huile sur toile
32,6 x 38,5 cm
A 92 954 P 1
Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Chantecler*, N° 6*, Tête de coq, 1942

Gouache sur papier
61,7 x 47,5 cm
A 71 54 GO 1

Le Condor embouteille*, N° 12*,

La Cigogne embouteillée, Le Dernier Souffle, 1942

Gouache sur papier
57,5 x 44,2 cm
A 75 7 GO 1

Sans titre, 1942

Gouache sur papier
152 x 198,5 cm
A 80 90 GO 1

Sans titre, v. 1942

Gouache sur papier
57 x 72,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 59 GO 1

Sans titre*, Le Musicien, v. 1942

Gouache et graphite sur carton mince
72,5 x 57 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 60 GO 1

Sans titre, v. 1942

Gouache sur papier
57 x 72,6 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 61 GO 1

Diaphragme rudimentaire, 1943

Huile sur carton
24 x 34,5 cm
A 66 84 P 1

Gloire de flamme*, La Fleur safran, 1943

Huile sur toile
56,2 x 47,2 cm
A 71 55 P 1

Sans titre, 1943
Graphite, fusain et encre sur papier
57,3 x 51,1 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 62 D 1

*Sans titre**, *La Grimace*, 1943
Huile sur toile
45,5 x 40 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 63 P 1

Viol aux confins de la matière, 1943
Huile sur toile
40,4 x 46,5 cm
A 71 56 P 1

*Palette d'artiste surréaliste**, 3.45*, *État d'âme*,
Composition aux œufs, 1945
Huile sur toile
57,5 x 76,2 cm
A 71 57 P 1

*L'Éternelle Amérique**, 9.46*, *L'Écosais redécouvrant l'Amérique*,
Plaine engloutie, 1946
Huile sur toile
96,7 x 119,7 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 64 P 1

Paysage, 1946
Huile sur toile
19,6 x 25,5 cm
A 71 47 P 1

*Le Facteur ailé de la falaise**, 5.47*,
Les Ailes de la falaise, 1947
Huile sur toile
81,9 x 109,9 cm
A 75 20 P 1

Le Carnaval des objets délaissés, 1949
Huile sur toile
56,2 x 47,2 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 65 P 1

Composition, 1950
Encres noire et de couleur sur papier
24,8 x 20 cm
A 78 14 D 1

Sans titre, 1950
Gouache sur papier
18,9 x 22,2 cm
Legs de Claude Hinton
D 95 77 GO 1

Sombre machine d'une nuit de fête, 1950
Encres noire et de couleur sur papier
27,8 x 21,4 cm
A 78 12 A 1

Canada, 1951
Bois
23,5 x 8,9 x 9 cm
Don d'Irène Legendre
D 79 2 S 1

Neiges d'octobre, 1953
Huile sur toile
50,7 x 40,7 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 66 P 1

Blanc solide, 1954
Huile sur toile
114,5 x 147,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 70 P 1

Branes figures, 1954
Huile sur toile
114,5 x 147,8 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 68 P 1

Composition, 1954
Huile sur toile
91,5 x 71 cm
A 92 718 P 1
Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Frais jardin, 1954
Huile sur toile
50,8 x 61,2 cm
A 76 15 P 1

L'étang recouvert de gière, 1954
Huile sur toile
61,2 x 76,3 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 69 P 1

La Coupe renversée, 1954
Aquarelle sur papier
55 x 76 cm
A 78 13 A 1

La Magie des signes, 1954
Aquarelle sur papier
57 x 78,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 72 A 1

Les Pins incendiés, 1954
Aquarelle sur papier
77 x 56 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 73 A 1

Mouvements contrariés, 1954
Aquarelle sur papier
60,3 x 45,4 cm
Don des musées nationaux
A 71 10 A 1

Nuit de bal, 1954

Encres de couleur et gouache noire sur papier

27,2 x 20,8 cm

A 71 52 D 1

Pâques, 1954

Huile sur toile

183 x 304 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 67 P 1

Plante généreuse, 1954

Aquarelle sur papier

77 x 56,3 cm

A 71 58 D 1

Sans titre, 1954

Aquarelle sur papier calque

35,3 x 42,8 cm

A 67 20 GO 1

Sans titre, 1954

Aquarelle sur papier collé sur carton

61,2 x 45,5 cm

Don de Bruno M. et Ruby Cormier

D 84 74 D 1

Sans titre, 1954

Aquarelle sur papier (collé en plein sur carton)

45,4 x 61 cm

A 92 726 GO 1

Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Sans titre (n° 71), 1954

Aquarelle sur papier

76,8 x 56,5 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 74 A 1

Sans titre (n° 12), 1954-1955

Huile sur toile

92 x 107 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 71 P 1

Blocus aérien, 1955

Huile sur toile

89,1 x 76,2 cm

A 92 279 P 1

Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Cheminement bleu, 1955

Huile sur toile

147,5 x 114,5 cm

Don de Max Stern et Iris Stern

D 76 42 P 1

Sans nom, 1955

Huile sur toile

61,2 x 76,5 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 76 P 1

Sans titre (n° 17), 1955

Huile sur toile

27,7 x 40,6 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 75 P 1

Translucidité, 1955

Huile sur toile

51 x 61,1 cm

A 65 115 P 1

Végétation minérale, 1955

Huile sur toile

45,9 x 38 cm

A 92 689 P 1

Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

3+3+4, 1956

Huile sur toile

59,9 x 73 cm

A 71 51 P 1

Arabesque, 1956

Huile sur toile

50,1 x 61 cm

Don de Max Stern

D 83 99 P 1

Chatoiement, 1956

Huile sur toile

147 x 114 cm

A 71 50 P 1

Épanouissement, 1956

Huile sur toile

129,9 x 195 cm

A 71 49 P 1

Sans titre (n° 68), v. 1956

Huile sur toile

127,1 x 101,7 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 77 P 1

Figures contrariées, 1957

Huile sur toile

60 x 73 cm

A 92 634 P 1

Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Sans titre, 1957

Huile sur toile

50 x 60,8 cm

A 78 15 P 1

Sans titre (n° 29), 1957

Huile sur toile

114,1 x 145,7 cm

Don des Musées nationaux du Canada

D 73 81 P 1

Sans titre (n° 30), 1957
Huile sur toile
145,7 x 114 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 79 P 1

Sans titre (n° 34), Pierre angulaire*, 1957
Huile sur toile
129 x 195 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 80 P 1

Sans titre (n° 35), 1957
Huile sur toile
129,8 x 194,9 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 82 P 1

Sans titre (n° 9), v. 1957
Huile sur toile
72,5 x 60 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 78 P 1

Sans titre (n° 5), 1958
Huile sur toile
50 x 61,2 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 83 P 1

Sans titre (n° 25), Gris et blanc*, 1958
Huile sur toile
89 x 116 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 84 P 1

Sans titre (n° 37), 1958
Huile sur toile
130 x 96,8 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 90 P 1

Sans titre (n° 38), 1958
Huile sur toile
130 x 97 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 91 P 1

Sans titre (n° 39), 1958
Huile sur toile
130 x 97 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 92 P 1

Sans titre (n° 46), 1958
Huile sur toile
73 x 92 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 88 P 1

Sans titre (n° 55), 1958
Huile sur toile
100 x 81,3 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 86 P 1

Sans titre (n° 1), v. 1958
Huile sur toile
73,1 x 91,9 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 85 P 1

Sans titre (n° 23), v. 1958
Huile sur toile
115,7 x 80,6 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 87 P 1

Sans titre (n° 47), v. 1958
Huile sur toile
72,5 x 91,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 89 P 1

Sans titre (n° 53), v. 1958
Huile sur toile
100 x 81 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 93 P 1

Sans titre (n° 60), v. 1958
Huile sur toile
50 x 60,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 94 P 1

Sans titre (n° 61), v. 1958
Huile sur toile
60,8 x 50,1 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 95 P 1

Sans titre (n° 62), v. 1958
Huile sur toile
61 x 49,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 96 P 1

Sans titre (n° 64), v. 1958
Huile sur toile
61 x 50 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 97 P 1

Sans titre, v. 1959
Huile sur toile
120,3 x 60 cm
A 92 714 P 1
Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Sans titre (n° 3), v. 1959
Huile sur toile
50,2 x 61,1 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 109 P 1

Sans titre (n° 6), v. 1959
Huile sur toile
73,2 x 60,2 cm
A 69 12 P 1

Sans titre (n° 26), v. 1959
Huile sur toile
116 x 89 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 100 P 1

Sans titre (n° 28), v. 1959
Huile sur toile
89,3 x 116 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 105 P 1

Sans titre (n° 41), v. 1959
Huile sur toile
89 x 116 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 102 P 1

Sans titre (n° 42), v. 1959
Huile sur toile
73,3 x 60,2 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 103 P 1

Sans titre (n° 54), v. 1959
Huile sur toile
100,2 x 81 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 104 P 1

Sans titre (n° 57), v. 1959
Huile sur toile
61,3 x 50,4 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 98 P 1

Sans titre (n° 58), v. 1959
Huile sur toile
60,7 x 50,1 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 106 P 1

Sans titre (n° 65), v. 1959
Huile sur toile
73 x 60 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 107 P 1

Sans titre (n° 66), v. 1959
Huile sur toile
60,5 x 73,3 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 108 P 1

Sans titre (n° 67), v. 1959
Huile sur toile
116 x 89,3 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 101 P 1

Sans titre (n° 75), v. 1959
Aquarelle sur papier
64,8 x 49,1 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 112 A 1

Sans titre (n° 93), v. 1959
Huile sur toile
100 x 80,7 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 99 P 1

Verticalité lyrique, v. 1959
Huile sur toile
116 x 89 cm
A 92 269 P 1
Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal

Sans titre, v. 1959-1960
Encre sur carton de cigarettes Gitanes
21 éléments : 7,4 x 8,8 cm environ (chaque)
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 113 D 21

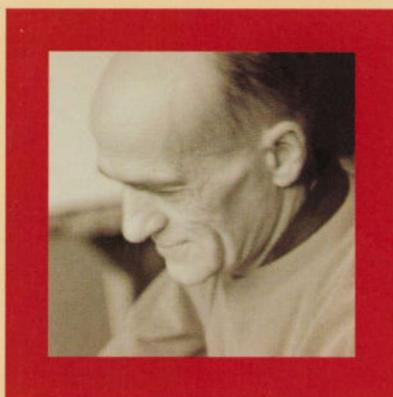
Sans titre (n° 21), 1955-1960
Huile sur bois
46 x 55,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 111 P 1

Sans titre (n° 52), v. 1960
Huile sur toile
50,3 x 61,2 cm
Don des Musées nationaux du Canada
D 73 110 P 1

Paul-Émile Borduas est né à Saint-Hilaire (Québec) en 1905. Dès 1920, il commence son apprentissage de peintre auprès d'Ozias Leduc. En 1923, Borduas entre à l'École des Beaux-Arts de Montréal et termine ses études quatre années plus tard. Il développera ensuite de façon parallèle les carrières de peintre et d'enseignant jusqu'en 1948, année de publication de Refus global, dont il est l'instigateur et qu'il partage avec quinze autres signataires.

Jamais, avant Paul-Émile Borduas, la volonté de sortir de l'isolement et de rompre avec la tradition ne s'est manifestée au Québec avec autant de force et d'acuité. En ce sens, les peintures et les écrits de Paul-Émile Borduas constituent quelques-uns des témoignages les plus importants du Québec contemporain, car ils relatent avec force et éloquence le passage de la tradition à la modernité.

Ce livre, publié à l'occasion de l'exposition Borduas et l'épopée automatiste présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1998, dans le cadre des célébrations du 50^e anniversaire de la parution de Refus global, rassemble des textes de la conservatrice Josée Bélisle, de l'historien de l'art et artiste Marcel Saint-Pierre, 75 reproductions en couleur d'œuvres de Borduas et le répertoire complet de la collection Borduas du Musée.



ISBN 2-551-18969-1

