



La magie des signes

Œuvres sur papier de la **Collection Borduas**
du Musée d'art contemporain de Montréal

Figure essentielle de l'histoire de l'art québécois et canadien, Paul-Émile Borduas est né à Saint-Hilaire, au Québec, en 1905. Peintre avant tout, il est également connu comme pédagogue, théoricien, essayiste et critique. D'ailleurs lorsque, le 9 août 1948, paraît à Montréal un manifeste collectif intitulé *Refus global*, son principal instigateur, Borduas, et ses 15 autres signataires accomplissent un geste esthétique et politique dont les répercussions plastiques et idéologiques vont perdurer.

Reconnaissant d'emblée avoir été sensibilisé à l'art par les diverses manifestations de l'art religieux, Borduas avait été tenté par le projet de devenir décorateur d'églises et, lors de son premier séjour à Paris, de novembre 1928 à juin 1930, il s'était inscrit aux Ateliers d'art sacré de Maurice Denis et de Georges Desvallières. Les 30 années subséquentes l'ont manifestement détourné de cette voie pour le poser comme un pionnier de la modernité artistique au Canada.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est dépositaire du Fonds Paul-Émile Borduas, un ensemble d'archives unique comprenant, entre autres, de la correspondance, des manuscrits, des photographies, des carnets de notes et de cours. À cette documentation au potentiel historique extraordinaire s'ajoute la Collection Borduas, un ensemble substantiel de 123 œuvres s'échelonnant du début des années 1920 au décès de l'artiste, survenu à Paris en 1960.

L'exposition *La Magie des signes*, dont le titre est emprunté à l'une des aquarelles de 1954, réunit quelque 50 œuvres sur papier, réalisées entre 1927 et 1960, et un exemplaire de *Refus global*. Outre les travaux appliqués de l'étudiant des années 1923 à 1927 et ceux plus nettement figuratifs bien que très personnels des années 1930, les gouaches de 1942 démontrent avec éclat et par une vive palette colorée l'assimilation originale du surréalisme. La petite gouache et les encres noires et de couleur de 1950 laissent entrevoir la fragmentation de l'objet pictural et, subséquemment, son éclatement parcellisé proche de l'expressionnisme abstrait dans les aquarelles de 1954, dites de la période new-yorkaise. Les 21 encres sur carton de cigarettes *Gitanes* exécutées en 1959 et 1960 concrétisent en somme, au sein d'énoncés succincts d'une formidable puissance, l'aboutissement des recherches de la période parisienne du peintre (1955-1960).

La magie des signes

Œuvres sur papier de la **Collection Borduas**
du Musée d'art contemporain de Montréal

Josée Bélisle
avec la collaboration de Sam Abramovitch

Conseil général des Yvelines
Musée d'art contemporain de Montréal

La magie des signes

Œuvres sur papier de la **Collection Borduas**
du Musée d'art contemporain de Montréal

Une exposition organisée par le Conseil général
des Yvelines et le Musée d'art contemporain
de Montréal, présentée à l'Orangerie du
Domaine de Madame Élisabeth à Versailles
du 15 octobre 2004 au 16 janvier 2005.

Commissaire :

Josée Bélisle, conservatrice de la Collection permanente du
Musée d'art contemporain de Montréal

Que soient remerciés pour leur participation
à la réalisation de l'exposition :

Au Conseil général des Yvelines :

Gérard Thomas, directeur de cabinet du président

Le service des organisations artistiques et culturelles :

Catherine Garrigue, Chantal Ducher

Le service des expositions :

Lionel Pépin, Ludovic Dupré, Sougoumar Bertrand,
Auguste Hoarau, David Latournerie, Frédérique Moreau

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et
de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée :

Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Crédits photographiques : Richard-Max Tremblay, pages 35,
42-56, 58-60, 62, 64-69

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Numérisation : Litho Acme, Montréal

Impression : Wauquier, Bonnières-sur-Seine (France)

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 Conseil général
des Yvelines, Service des organisations artistiques et culturelles,
Versailles, 2004

Reproductions des œuvres de Paul-Émile Borduas :

© Succession Paul-Émile Borduas/SODRAC (Montréal) 2004

Dépôt légal : 2004

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Musée d'art contemporain de Montréal

La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection
Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal

Exposition organisée par le Conseil général des Yvelines et
le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée à
l'Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth à Versailles
du 15 oct. 2004 au 16 janv. 2005.

Comprend des réf. bibliogr.

Publ. en collab. avec : Conseil général des Yvelines.

ISBN 2 551 22533 7

1. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960 – Expositions. 2. Borduas,
Paul-Émile, 1905-1960 – Refus global – Expositions. 3. Musée
d'art contemporain de Montréal – Catalogues. I. Bélisle, Josée.
II. Abramovitch, Sam. III. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960.
IV. Yvelines (France). Conseil général. V. Orangerie du Domaine
de Madame Élisabeth (Versailles, France). VI. Titre.

ND249.B6A4 2004 759.11 C2004-941083-0

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) Canada H2X 3X5 et du Conseil général
des Yvelines, Service des organisations artistiques et culturelles,
9, rue Antoine-Coytel, 78000 Versailles, France.

Distribution : ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606 Télécopieur : (514) 871-2112

www.abcartbookscanada.com info@abcartbookscanada.com

Table des matières

4	Avant-propos Franck Borotra Marcel Brisebois
7	De Saint-Hilaire à Paris, un parcours singulier, sensible à la « magie des signes » Josée Bélisle
19	Borduas d’hier à aujourd’hui Sam Abramovitch
35	Œuvres
73	Chronologie
78	Liste des œuvres

Avant-propos

4

L'Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth ouvre aujourd'hui ses cimaises à Paul-Émile Borduas.

Élève en 1929 de Maurice Denis, peintre nabi auquel est dédié le musée départemental « Le Prieuré » à Saint-Germain-en-Laye, Paul-Émile Borduas fut le principal instigateur, en 1948, d'un manifeste collectif intitulé Refus global, véritable brûlot dont les répercussions plastiques et idéologiques furent immenses. Son œuvre et l'ensemble de ses écrits en font une figure essentielle de l'art québécois, canadien et international.

Cette exposition présente pour la première fois en France la quasi-intégralité des œuvres sur papier de la Collection Borduas détenue par le Musée d'art contemporain de Montréal. Son ampleur permet d'illustrer les grandes étapes du cheminement artistique du peintre de 1927 à 1960 et son ardeur à affirmer sa propre personnalité.

De la figuration des débuts à l'ascèse monochrome des derniers travaux, l'itinéraire de Borduas le conduit à emprunter successivement au surréalisme, puis à l'expressionnisme abstrait lors de son passage à New York, avant d'accorder définitivement la primauté au geste et de résoudre enfin par lui-même l'équation picturale.

Je remercie tous ceux qui ont œuvré à la réalisation de cette exposition, et plus spécialement monsieur Marcel Brisebois, directeur général du Musée d'art contemporain de Montréal, qui dès sa première visite à l'Orangerie, convaincu par la magie du lieu, a accepté d'y exposer ces œuvres fragiles mais ô combien magnifiques. La conservatrice du Musée et les services du Conseil général ont réussi quant à eux à surmonter toutes les difficultés techniques et administratives du projet.

L'œuvre de Borduas sera sans doute une découverte pour le public français. Placée sous le signe de l'amitié franco-québécoise, La Magie des signes devrait constituer un événement culturel majeur.

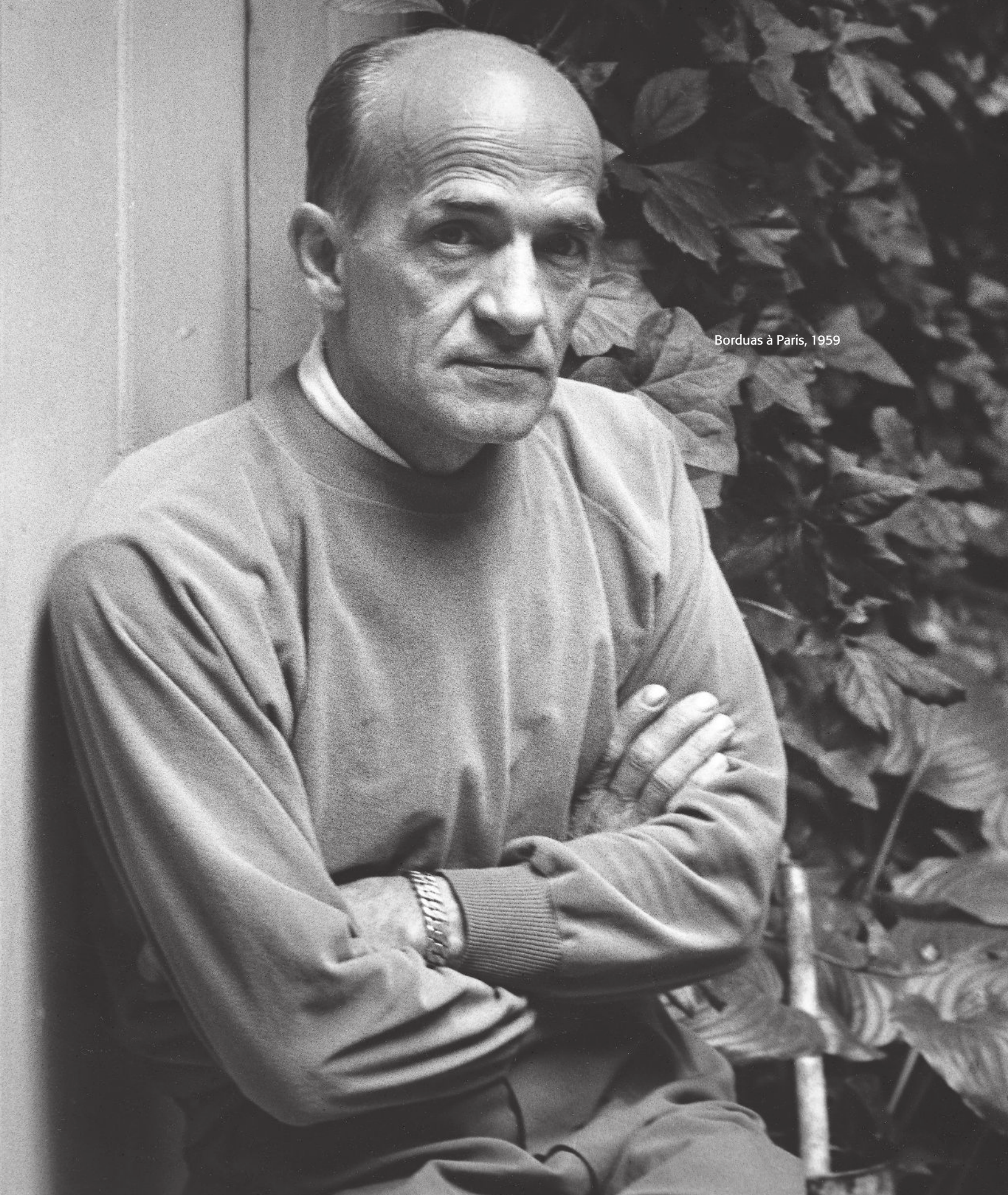
Franck Borotra
Président du Conseil général des Yvelines
Ancien Ministre

Était-il possible de rêver plus somptueux cadeau d'anniversaire pour le Musée d'art contemporain de Montréal que de présenter quelques pièces de sa collection à l'Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth à Versailles ? Cet espace intime est depuis quelques années consacré à l'exposition d'œuvres sur papier. Quant au Musée d'art contemporain de Montréal, qui célèbre cette année son quarantième anniversaire, il est riche maintenant de près de 6 500 œuvres acquises par achat et grâce aux donations de collectionneurs privés ou publics ; près de la moitié de cette collection est constituée d'œuvres sur papier. Une des raisons qui expliquent l'importance de ce corpus tient au fait que, durant les années 1960, beaucoup d'artistes avaient choisi de privilégier ce support, notamment parce que l'estampe permettait la reproduction de leurs créations et, par voie de conséquence, une plus large diffusion de leur travail. Cette volonté de démocratiser l'œuvre d'art était loin d'être étrangère à l'enseignement de Paul-Émile Borduas, dont le centième anniversaire de la naissance sera célébré l'an prochain.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est le dépositaire de la plus importante collection d'œuvres de Paul-Émile Borduas, depuis ses travaux d'étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montréal dans les années 1920 jusqu'à ses dernières créations à Paris, en 1960, l'année même de sa mort. De ces 123 œuvres, 50 ont été exécutées sur papier. La sélection effectuée pour l'Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth offre un parcours de l'évolution esthétique de Borduas. Elle témoigne de sa détermination à se dégager des influences – celle d'Ozias Leduc, de Maurice Denis ou encore de Franz Kline – pour affirmer à chaque étape de sa vie de créateur une originalité indiscutable.

Je tiens à exprimer ma gratitude à monsieur Franck Borotra, président du Conseil général des Yvelines, qui a favorisé la tenue de cette exposition. Je remercie madame Josée Bélisle, conservatrice de la Collection du Musée et commissaire de cette exposition, et monsieur Sam Abramovitch, auteur d'un essai publié dans le catalogue. Enfin, je désire saluer tous les visiteurs de l'Orangerie. Je leur sais gré de l'intérêt qu'ils porteront à l'art de Paul-Émile Borduas et j'espère qu'ils y découvriront une illustration de l'exceptionnel dynamisme qui s'y reflète.

Marcel Brisebois
Directeur général
Musée d'art contemporain de Montréal



Borduas à Paris, 1959

De Saint-Hilaire à Paris, un parcours singulier, sensible à la « magie des signes »

7

Josée Bélisle

Et puis j'ai goûté au départ à la volupté d'être sans racines, qui devait me conduire ici. Au fond l'élément du monde qui me demeure le plus permanent, le seul peut-être, c'est la peinture, la peinture physique, la matière, la pâte. C'est là mon sol natal, c'est ma terre. Sans elle, je suis déraciné. Avec elle, que je sois à Paris ou ailleurs, peu importe – je suis chez moi. PAUL-ÉMILE BORDUAS¹

Originaire de Saint-Hilaire au Québec, Paul-Émile Borduas est une figure essentielle de l'histoire de l'art québécois et canadien. Son œuvre monumentale et l'ensemble de ses écrits ont marqué l'esthétique picturale contemporaine. Peintre avant tout, il est également reconnu comme pédagogue, théoricien, essayiste et critique. D'ailleurs lorsque, le 9 août 1948, paraît à Montréal un manifeste collectif intitulé *Refus global*, son principal instigateur, Borduas, et ses 15 autres signataires accomplissent un geste esthétique et politique dont les répercussions plastiques et idéologiques vont perdurer.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est dépositaire du Fonds Paul-Émile Borduas, un fonds d'archives unique comprenant, entre autres, de la correspondance, des manuscrits, des photographies, des carnets de notes et de cours. À cette documentation au potentiel historique extraordinaire s'ajoutent 123 œuvres, parmi lesquelles 72 peintures, 50 œuvres sur papier (dont l'une comporte un ensemble de 21 encres) et une sculpture, le tout s'échelonnant du début des années 1920 au décès de l'artiste, survenu à Paris en 1960. Dès 1965, l'année qui suivit sa fondation, le Musée a acquis le tableau *Translucidité* (1955) et tout récemment, en décembre dernier, il recevait le don d'un dessin d'étudiant au motif végétal. Enrichie progressivement

au fil des ans, la Collection Borduas a aussi notamment bénéficié, en 1973, d'une donation importante et substantielle des Musées nationaux du Canada, un ensemble de 55 œuvres ramenées de l'atelier parisien du peintre, où elles se trouvaient.

¹ Réflexions de Paul-Émile Borduas rapportées par Jean Éthier Blais, sous le titre de « Conversation, rue Rousselet » dans *Vie des Arts*, vol. 5, n° 19, été 1960, section intitulée « Hommage à Borduas », p. 26-31. Voir également André-G. Bourassa, Jean Fisette, Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas, Écrits I*, Édition critique, Bibliothèque du Nouveau Monde, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 674.

Le titre de l'exposition, *La Magie des signes*, est emprunté à l'une des aquarelles de 1954. Il permet de circonscrire, d'une certaine manière, un exposé poétique du projet pictural et surtout graphique de Borduas, de même qu'il comporte une description presque factuelle de l'exposition. Voici comment l'artiste définit le terme « magie » dans ses *Commentaires sur les mots courants* – « Magie : n. f. Imprévisible transformation apportée par le désir-passion². »

Réalisées entre 1927 et 1960, les quelque 50 œuvres sur papier choisies, accompagnées d'un exemplaire de *Refus global*, illustrent l'itinéraire plastique sensible et singulier de Borduas, itinéraire ayant emprunté aux voies multiples d'une figuration se libérant progressivement du motif, de l'anecdote et du surréalisme et ayant abordé par la suite celles d'une abstraction formelle qui accorde la primauté au geste et à l'accident pour se définir à la fin dans l'ascèse chromatique et monochrome de compositions poignantes.

Dans ses œuvres sur papier, Borduas explore et résout tout à la fois certaines problématiques spécifiques. La fluidité du médium à l'eau et la rapidité d'exécution du graphite et du fusain facilitent l'achèvement de périodes de transition. Outre les travaux appliqués de l'étudiant des années 1923-1927 et ceux plus nettement figuratifs bien que très personnels des années 1930, les gouaches de 1942 montrent avec éclat et par une vive palette colorée l'assimilation originale du surréalisme. La petite gouache et les encres noires et de couleur de 1950 laissent entrevoir la fragmentation de l'objet pictural et, subséquemment, son éclatement parcellisé proche de l'expressionnisme abstrait dans les aquarelles de 1954, dites de la période new-yorkaise. Les 21 encres sur carton de cigarettes *Gitanes* exécutées en 1959-1960 concrétisent en somme, au sein d'énoncés succincts d'une formidable puissance, l'aboutissement des recherches de la période parisienne (1955-1960). Ainsi, les œuvres réunies dans cette exposition participent toutes de ce *trésor poétique* dont il est question à la fin du manifeste *Refus global* : « Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir³. »

² Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur les mots courants », dans *Refus global*, Montréal, Mithra-Mythe, 1948. Reproduit dans *Borduas et les Automatistes : Montréal 1942-1955*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1971, p. 111.

³ Paul-Émile Borduas, dans *Refus global*, op. cit. n. préc., p. 106.

Paul-Émile Borduas reconnaît d'emblée avoir été sensibilisé à l'art par les diverses manifestations de l'art religieux. L'église de Saint-Hilaire, son village natal, a en effet été décorée par celui dont il sera quelques années plus tard l'apprenti et qu'il désignera toujours avec beaucoup de respect comme « Monsieur Leduc ⁴ ». Cette rencontre déterminante avec le peintre Ozias Leduc, au début des années 1920, et sa formation à l'École des Beaux-Arts de Montréal, de 1923 à 1927, constitueront les fondements sur lesquels se développeront le questionnement et la réflexion critique de Borduas, et par la suite une œuvre tout entière marquée du sceau de l'urgence et de l'exigence. Très tôt, Borduas a été tenté par le projet de devenir décorateur d'églises et, lors de son premier séjour à Paris, de novembre 1928 à juin 1930, il s'inscrit aux Ateliers d'art sacré de Maurice Denis et de Georges Desvallières.

⁴ Paul-Émile Borduas, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Canadian Art*, été 1953. Cité par François-Marc Gagnon dans l'important ouvrage *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 6. « De ma naissance à l'âge d'une quinzaine d'années, ce furent les seuls tableaux qu'il me fut donné de voir. Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique. »

⁵ Françoise Le Gris, *Borduas et la peinture religieuse*, mémoire de maîtrise, section histoire de l'art, Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 1972, p. 34. Ajoutons que madame Le Gris a généreusement offert ce dessin au Musée en 1989.

⁶ *Id.*, p.37 et p 191. Voir aussi François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 76.

Le dessin *Projet de vitrail : L'Annonce à Marie (avec le prophète Isaïe)* (1927) (cat. 1) traduit bien cet intérêt premier de Borduas pour l'art sacré. Exécuté au terme de ses études académiques, il fait partie d'un ensemble de travaux pour le projet d'une chapelle de château dédiée à la Vierge. Le tout a d'ailleurs valu à Borduas le deuxième prix pour la section décoration ⁵. Respectant l'iconographie traditionnelle, la composition maintient dans sa partie inférieure la capsule destinée au verset d'Isaïe (VII, 14) : « C'est pourquoi le Seigneur vous donnera lui-même un signe. Une Vierge concevra et enfantera un fils qui sera appelé Emmanuel ⁶. » Ancrée dans la portion médiane, la figure du prophète s'impose dans la blancheur de son vêtement et dans la clarté des rayons lumineux qui couronnent sa tête. Enfin, positionnée dans la partie supérieure, la Vierge lève son visage nimbé vers Gabriel, l'archange annonciateur. Étagée à la verticale de manière fluide, la succession des sujets respecte, de bas en haut, l'ordonnement du récit. Les contours de chaque forme sont sobrement tracés et la palette chromatique fait appel au registre étendu des bleus, des jaunes et des rouges.

Cette fascination certaine pour le religieux trouve un écho amusé au sein d'un corpus de dessins au fusain exécutés au cours de l'année suivante. Sur cinq d'entre eux (cat. 2 à 6), Borduas capte avec rapidité et vivacité les allées et venues de nonnes s'adonnant à la lecture. Solidement campées dans l'austère anonymat de l'habit religieux, les figures sont découpées en silhouettes amples et imposantes. Isolées, ou apparemment indifférentes à l'environnement et aux autres personnes qui y sont sommairement ébauchées, ces religieuses se matérialisent et se dissimulent à la fois dans la dense masse noire de l'étoffe plissée et dans le blanc lisse et rigide de leur plastron. Dans trois autres de ces dessins, Borduas propose d'habiles petites compositions privilégiant des regroupements tripartites : *Trois femmes au guichet* (cat. 7), *Conversation sur un banc public* (cat. 8), *Trois ouvriers au travail* (cat. 9). Il saisit sur le vif des scènes de la vie courante et il y démontre une justesse de croquis et, particulièrement dans le mouvement arrêté des travailleurs, une grande puissance du trait. L'un de ces dessins, intitulé *À l'exposition* (cat. 10), représente probablement l'exposition des diplômés de l'École des Beaux-Arts à la fin mai 1928 – il pourrait s'agir de l'ouverture ⁷. Borduas n'y expose pas de travaux, mais il est présent et profite de l'occasion pour fixer l'un des aspects de la manifestation. Le caractère historique et évocateur de ce document est incontestable. Indifférenciés dans la foule, les participants sont agglomérés dans une masse plus ou moins compacte qui se détache au cœur du volume caractéristique du grand hall.

Précieux objets de curiosité au sein de l'œuvre de Borduas, les huit dessins à l'aquarelle constituant des cartes de pointage pliées (cat. 11), des « tallies » pour le jeu de bridge, sont uniques. Vraisemblablement réalisés au début des années 1930, ils relèvent de l'anecdote, de la scène de genre et de la miniature. Ils illustrent avec finesse le caractère mondain et organisé de réunions féminines consacrées aux parties de bridge. Les différents moments de la réception donnent lieu à d'ingénieuses mises en pages décrivant le rituel associé à l'événement : l'accueil de *L'Hôtesse*, puis *Le Bavardage*, *Le Goûter*, *Le Premier Prix*, *La Difficulté*, *L'Erreur*, *Le Grand Schlem* et *Le Prix de consolation*.

⁷ Remarques de François-Marc Gagnon, note non publiée dans le dossier de l'œuvre, aux archives des collections du Musée.

Pouvant se lire comme une chronique, chaque saynète est abordée suivant un point de vue particulier – frontal, en plongée, de trois quarts... Comme dans la nature morte, la table, ici la table de bridge, devient le plan autour duquel se construit la perspective de la scène. Le soin apporté aux détails, la précision des motifs des cartes, les volutes de la fumée de cigarette, de petits tableaux sciemment indéchiffrables à l'arrière-plan, la diversité des vêtements et des parures, tout cela insufflé à ces dessins délicats d'exquises qualités plastiques et une dimension intimiste tout à fait irrésistible. À l'époque, ces cartes de marque avaient été offertes par l'artiste à la tante (dont l'initiale « M » du prénom apparaît sur les cartes) des donateurs de ces œuvres au Musée en 1998.

À l'évidence, les travaux dont il vient d'être question font partie des débuts de l'œuvre borduasienne. Ils constituent des exemples probants permettant de saisir à quel point se transformeront, au long d'un cheminement laborieux, la pensée et le geste de Borduas. Les années 1930 sont davantage consacrées à la recherche (« Les découvertes se poursuivent : le fauvisme, le cubisme, le surréalisme⁸. »), à l'enseignement et à la famille. Borduas enseigne le dessin à l'Externat classique Saint-Sulpice de 1931 à 1943, à la Commission scolaire de Montréal, ainsi que, à partir de 1937, le dessin et la décoration à l'École du Meuble, où il obtient sa permanence en 1939. Il épouse Gabrielle Goyette en 1935 et leurs trois enfants naîtront en 1936 (Janine), en 1939 (Renée) et en 1940 (Paul). « Les enfants (ses élèves) que je ne quitte plus m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée⁹. »

En 1942, l'exposition de 45 gouaches portant le titre de *Œuvres surréalistes s'avère* capitale. Elle jouit d'une réception critique et publique appréciable. « Ce sera cependant lors de sa première exposition solo en 1942 [...] que Borduas inaugurerait véritablement un nouveau chapitre de l'art abstrait au Canada et, pourrions-nous ajouter, en Amérique

⁸ Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, Montréal, Mithra-Mythe, 1949. Reproduit dans *La Barre du jour*, numéro intitulé « Les Automatistes », janvier-août 1969, p. 14.

⁹ *Ibid.*

du Nord. L'Automatisme québécois et l'Expressionnisme abstrait américain se sont développés, au cours de la même décennie, d'une façon indépendante et parallèle, à partir d'une réflexion commune sur le Cubisme et le Surréalisme, en particulier par un approfondissement de la notion d'automatisme pictural¹⁰. » Borduas a expliqué ainsi sa démarche à son collègue et ami Maurice Gagnon, qui a consigné le tout par écrit : « 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 [...] Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur ! [...] Et cette première couleur détermine toutes les autres¹¹. » Des années plus tard, le poète Claude Gauvreau rappellera cette époque dans un texte inépuisable intitulé *L'épopée automatiste vue par un cyclope*. « Le non-figuratif révolutionnaire naquit au milieu de la guerre [...] Ce qui sera appelé "l'automatisme" commence avec Borduas [...] Je dois dire tout de suite que Borduas est le seul homme indiscutablement supérieur que j'aie rencontré dans ma vie [...] Les gouaches de 1942 étaient présentées comme des "peintures surréalistes" [...] Accordant la liberté à son geste hors de tout a priori, le peintre traçait au fusain un dessin impulsif qu'il enrichissait ensuite de couleurs¹². »

Dans *Manières de goûter une œuvre d'art*, une conférence prononcée en novembre 1942 à l'hôtel Windsor de Montréal, 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 restait à prouver si, dégagée de toute figuration, elle le serait encore. Le cubisme

10 Fernande Saint-Martin, « L'anarchie resplendissante ou l'affirmation d'un rêve de matérialité », dans *Paul-Émile Borduas : œuvres picturales 1943-1960*, Montréal, Musée d'art contemporain, et Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1982, p. 43-44.

11 Cité par François-Marc Gagnon, dans *Paul-Émile Borduas. Biographie...*, op. cit. n. 4, p. 123, note 20.

12 Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », dans *La Barre du jour*, op. cit. n. 8, p. 48-50.

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 ¹³.

Dans les trois gouaches *Chanteclerc* (cat. 13), *Le Condor embouteillé* (cat. 14) et le grand *Sans titre* (cat. 12) se retrouvent donc ces constantes et cette manière précisées par les auteurs précités. Il est nécessaire de souligner que les références aux animaux contenues dans les titres sont apparues après coup, puisqu'au début, les gouaches avaient été présentées en tant qu'abstractions numérotées. La hardiesse des motifs obtenus et la diversité de la palette colorée n'ont d'égale que l'absolue luminosité de l'ensemble. L'étonnante plasticité des rapports entre formes et contours précède et surpasse l'apparence de réminiscences figuratives. Cas unique à ce moment de la production de Borduas, la grande gouache *Sans titre* (cat. 12) est exceptionnelle ¹⁴. Sa disposition à l'horizontale élimine d'emblée tout rapprochement avec le format de type « portrait » de certaines autres. Elle affiche même une division centrale qui n'est pas sans suggérer la ligne d'horizon. Paysage abstrait par excellence ou nature morte animalière surprenante, cette œuvre procède d'un enchevêtrement de formes dégageant une force expressive remarquable.

13 Paul-Émile Borduas, « Manières de goûter une œuvre d'art ». Le texte de cette conférence a été publié dans *Amérique française*, vol.2, n° 4, janvier 1943. Voir aussi *Écrits I*, op. cit. n. 1.

14 Le Musée possède également une peinture de très grand format de Borduas. Il s'agit de *Pâques* (1954), une œuvre de la période new-yorkaise provenant de la donation des Musées nationaux en 1973.

Dans un registre plutôt différent, le *Sans titre* (cat. 15) de l'année suivante proposerait une nette rupture avec le procédé des gouaches : sur un fond investi d'interventions amples et rapides au fusain vient s'inscrire une frénésie virevoltante de volutes et de spirales au graphite et à l'encre noire. Borduas y démontre une habileté particulière à s'attaquer à la résolution de problèmes formels avec des moyens plastiques volontairement réduits.

Août 1948. La parution du modeste portefeuille cartonné, illustré d'une aquarelle de Jean-Paul Riopelle, réunissant neuf textes, cinq auteurs et 16 signataires ¹⁵ sous la bannière de *Refus global*, déclenche un flot de réactions qui seront, pour certaines, virulentes, pour d'autres, favorables, mais somme toute jamais indifférentes ¹⁶. Le manifeste *Refus global* bouscule les idées reçues et impose des visions d'« anarchie resplendissante ». Généralement décrit comme incendiaire, le texte du manifeste est suivi de deux autres contributions de Borduas. D'abord *Commentaires sur les mots courants*, où il établit en quelque sorte le lexique raisonné d'un certain vocabulaire plastique, poétique et pamphlétaire. Les définitions de l'automatisme mécanique, psychique et surrationnel retracent les fondements esthétiques de l'automatisme pictural ainsi que sa filiation au surréalisme. Puis dans *En regard du surréalisme actuel*, Borduas s'éloigne et se dissocie subtilement de l'entreprise surréaliste en accordant la primauté absolue à la « qualité convulsive » plutôt qu'aux « intentions de l'auteur ». Claude Gauvreau précisera plus tard : « Je dois insister. Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose sur un non-figuratif du monde intérieur ; voilà son originalité incontestable et voilà pourquoi il a été prophétique internationalement ¹⁷. »

Les trois courtes pièces de Claude Gauvreau, *Bien-Être*, *Au cœur des quenouilles* et *L'Ombre sur le cerceau* constituent la contrepartie poétique du manifeste collectif. Par de complexes alliages de mots, des inventions, des allitérations et une curieuse licence syntaxique, Gauvreau crée des drames épiques, symboliques et mythiques découlant d'une pure surcharge émotive. Dans sa conférence intitulée *La danse et l'espoir*, reproduite à la suite, Françoise Sullivan remet en question les principes de la danse académique et propose une vision de la danse spontanée, réflexe, liée à « la magie du mouvement », à « la surcharge expressive » et au « rythme cosmique ». Dans l'essai

15 Les 16 signataires du manifeste *Refus global* sont : Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guibault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

16 Cette description du contenu de *Refus global* reprend, remaniés, quelques passages de notre texte publié en 1980 sous le titre « Les mots du *Refus global* », in *La Révolution automatiste*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980.

17 Claude Gauvreau, *La Barre du jour*, op. cit. n. 8, p. 57.

L'œuvre picturale est une expérience, Bruno Cormier conclut que l'émergence du langage pictural automatiste est inéluctable en ces temps où Freud, Breton et leurs disciples explorent le monde de l'inconscient et en mettent à nu les structures psychiques. *Qu'on le veuille ou non*, une brève proposition de Fernand Leduc, proclame en termes lapidaires la foi en la valeur évolutive et transcendante de l'art.

Dans le texte éponyme du manifeste, Borduas trace un portrait noirci de la société canadienne-française dont il dénonce certaines valeurs sclérosées, notamment l'autorité souveraine du clergé catholique et l'attachement aveugle à des coutumes et traditions populaires héritées d'un passé rural. Il ironise quelque peu sur les vertus des voyages à l'étranger et savoure l'ouverture intellectuelle des « œuvres révolutionnaires », des « lectures défendues » et des « poètes maudits ». Mais surtout il exprime sa foi en « l'ardeur des lucidités exceptionnelles » et « le refus de cantonnement dans la seule bourgade plastique ». Il s'agit plutôt d'assumer « la responsabilité entière » d'un monde où la « magie », l'« amour », les « mystères objectifs » et les « nécessités » seraient les principes moteurs d'une conscience à la fois artistique, globale et visionnaire. Rapprochant les concepts d'idéologie politique et d'académisme pictural pour les rejeter, Borduas veut concilier le propos politique et le discours sur l'art en impliquant leurs composantes réciproques dans une même démonstration.

Le règne de la peur multiforme est terminé.

Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

Hier nous étions seuls et indécis. Aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses ; déjà elles débordent les frontières ¹⁸.

Conscients de la pertinence esthétique et historique de leurs propositions artistiques, Borduas et ses amis entendent bien participer aux avant-gardes de l'art vivant.

18 *Refus global*, op. cit. n. 2.

Les suites de la publication du manifeste sont radicales pour Borduas qui est suspendu de son poste de professeur à l'École du Meuble en septembre 1948. L'année suivante, dans *Projections libérantes*, Borduas collige les différentes étapes de son expérience, tentant de préciser les faits et les « nécessités » qui l'ont mené à rédiger et à publier *Refus global*. « Le grand devoir, l'unique, est d'ordonner spontanément un monde neuf où les passions les plus généreuses puissent se développer nombreuses, collectives [...] Ce fut pour répondre à cet unique devoir que *Refus global* fut écrit¹⁹. »

Depuis les gouaches de 1942, Borduas avait délaissé le médium à l'eau au profit de la peinture (à l'huile exclusivement). En 1950, il a de nouveau recours à l'aquarelle, à la gouache et à l'encre pour des œuvres de petit format où il parvient à traiter différemment l'objet devenu tache sur le blanc du papier, au sein de réseaux graphiques ponctuels. Dans *Sombre machine d'une nuit de fête* (cat. 17), les lavis du fond accueillent, vers la gauche, une dispersion de taches rouges et, vers la droite supérieure, des taches jaunes. Cependant surgit à l'encre noire une prépondérance de traits réunis entre eux, un peu à la manière d'une cage verticale d'où s'échapperaient gouttes et gouttelettes. Cette liberté – lire légèreté – d'exécution se vérifie dans *Composition* (cat. 16), où semblent flotter en périphérie, de part et d'autre, des coulées d'encre noire, alors qu'au centre s'installent, tels des nuages en formation, des taches arrondies, piquées çà et là de gouttelettes rouges et noires. Le *Sans titre* (cat. 18) présente, quant à lui, une composition qui a tendance à envahir davantage la surface où l'on peut apprécier l'exaltation vibrante et colorée du geste, dans la hiérarchie temporelle et l'adéquation formelle des lavis, taches, traits et signes.

Les aquarelles de 1954 témoignent de l'assimilation de l'expressionnisme abstrait que Borduas découvre à New York, au cours de son séjour d'avril 1953 à septembre 1955. Dans certaines, on observe du *dripping* à la manière de Jackson Pollock (*Sans titre*, cat. 26 et *Coupe renversée*, cat. 24), sans toutefois qu'il s'agisse d'un traitement *all over* de la surface. Borduas maintient plutôt

¹⁹ *Projections libérantes*, op. cit. n. 8, p. 43.

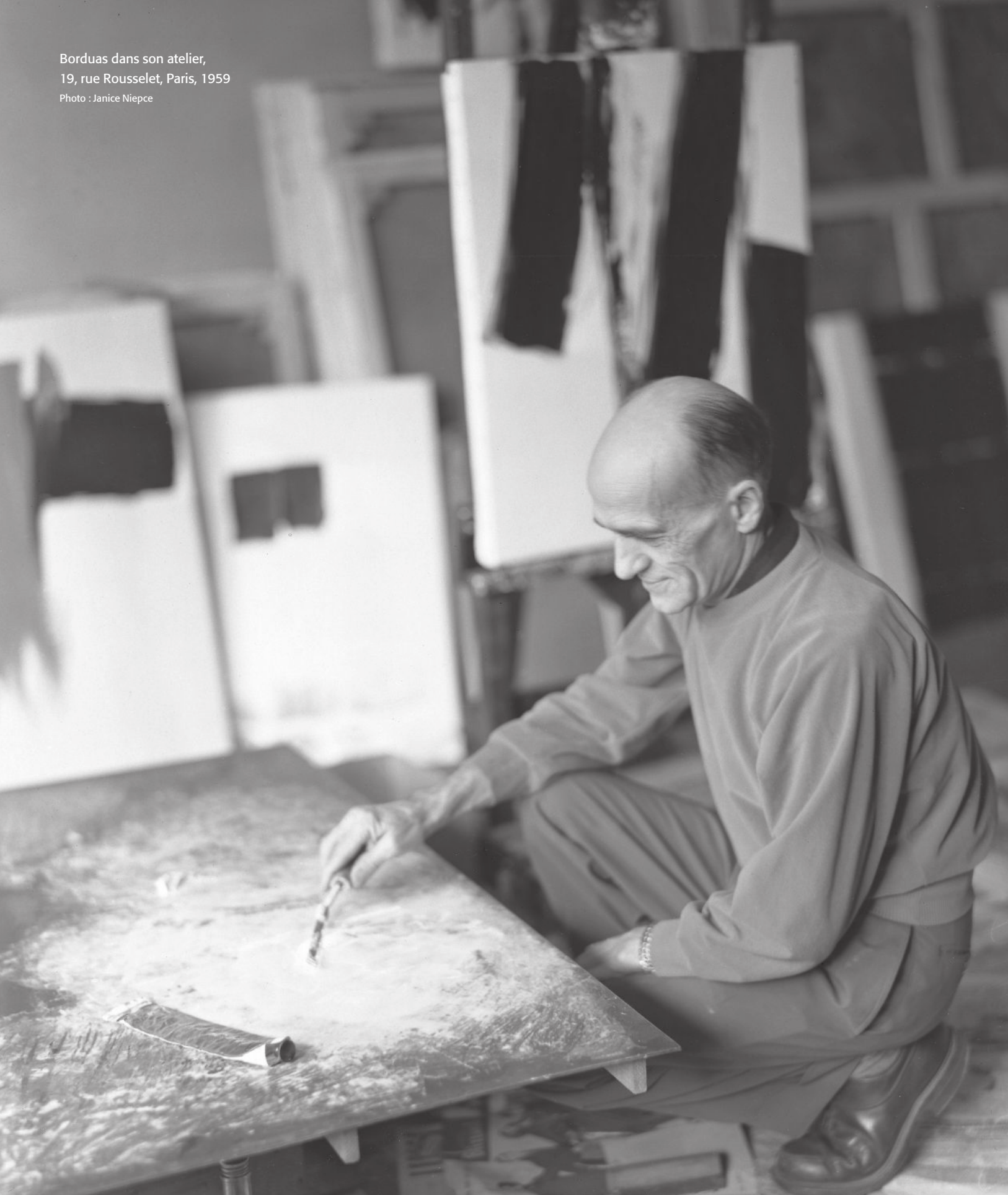
des zones privilégiées et il positionne les interventions graphiques en différents amas sur le blanc du papier. « Borduas arrive à suggérer plusieurs niveaux de profondeur et à faire vivre le blanc du papier qui devient ainsi l'équivalent de la " totalité de l'espace " – une expression qu'il appliquait à Mondrian²⁰. » *Nuit de bal* (cat. 19) enchâsse une surface dont le fond serait perçu comme une profondeur (caverneuse) illuminée. Dans *La Magie des signes* (cat. 20) persistent la rondeur et la fluidité du geste, ce dernier abordant la plage de papier de manière à ce qu'elle se lise presque en deux temps, comme une double page. Dans *Mouvements contrariés* (cat. 27), *Les Pins incendiés* (cat. 22) et le *Sans titre (n° 71)* (cat. 21), le geste se fait plus nerveux, laissant l'accident attaquer toute la page qui devient à la fois susceptible de réversibilité et réceptive à l'apparition d'une grille parcellisée. Au hasard – contrôlé – des phénomènes d'arborescence et de capillarité, les trajectoires des gouttelettes, les coulures et la multiplication des traits et des taches concertent un espace nouveau, propice au flottement et à la dérive.

20 François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, op. cit. n. 6, p. 370.

21 François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie...*, op. cit. n. 4, p. 459.
« Dans tous ces tableaux, le caractère calligraphique est très marqué, comme si Borduas entendait écrire un grand signe péremptoire sur le fond blanc de la toile [...] N'aurions-nous pas enfin le contexte normal de la série de vingt et un dessins sur carton de cigarettes *Gitanes* que Borduas, retenu au lit pour de longues sessions, se serait vu contraint à faire faute de mieux quand la force lui manquait pour faire des tableaux à l'huile plus ambitieux [...] Quand Jean-Paul Filion visitera l'atelier de Borduas après sa mort, il notera la présence d' " une table bondée de bouteilles d'encre ". N'est-ce pas l'indice que ces dessins à l'encre de chine ne doivent pas se situer trop tôt dans le développement de Borduas ? »

L'effervescence énergétique et l'éclatement de la matière qui caractérisent la période new-yorkaise se mueront à Paris, où l'artiste s'installe à la fin de septembre 1955, en une ascèse picturale menant aux compositions noir / blanc d'une exceptionnelle concision et d'une absoluité poignante. Les 21 encres sur carton de cigarettes *Gitanes*, réalisées probablement en fin de parcours²¹, pourraient se lire comme le programme ambitieux d'œuvres en devenir, tout comme elles s'affirment, chacune, l'une à la suite de l'autre et aussi dans le désordre, comme des propositions individuelles, achevées, où le geste sans cesse renouvelé (traits hachurés, grands axes, spirales et volutes) s'impose dans la légèreté et la précision calligraphiques. Dans ces excès contenus explose tous azimuts – à l'oblique, à la verticale, à l'horizontale, en périphérie ou sur toute la surface – « la puissance convulsive, transformante » du signe sensible et de l'espace... pictural.

Borduas dans son atelier,
19, rue Rousselet, Paris, 1959
Photo : Janice Niepce



Sam Abramovitch

En art, 55 années représentent une période relativement courte, mais suffisamment longue pour que l'histoire puisse évaluer les mérites relatifs d'une œuvre. Trop souvent, les critiques et les conservateurs se pressent de déterminer si une œuvre résistera à l'épreuve du temps, mais c'est l'histoire, et l'histoire seule, qui sera l'arbitre ultime. À la différence de la science politique où ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire (ou plutôt leur version de celle-ci), l'art a une façon bien particulière de faire fi des goûts et intérêts personnels de ses acteurs, et arrive à obtenir un consensus général.

Cette entrée en matière m'amène à expliquer comment en 1948, Paul-Émile Borduas, un peintre du Québec peu connu alors sur la scène internationale, proclama publiquement, avec 15 amis et élèves, l'avènement d'une nouvelle ère pour les arts et les idées sociales en publiant un manifeste intitulé *Refus global*. Ils ignoraient que des groupes semblables s'étaient formés ailleurs dans le monde, comme les expressionnistes abstraits aux États-Unis et Cobra en Europe. Toutefois, à la différence de ces autres mouvements, les Automatistes (comme on allait les appeler) intégraient une préoccupation sociale à leur esthétique ¹. Il ne s'agissait pas pour eux d'inclure des slogans dans leurs tableaux ni de créer un « art social » pour exprimer leur opposition à l'idéologie dominante de l'époque. Ces artistes croyaient plutôt que l'esthétique pouvait contribuer à libérer la société. On serait presque tenté de les associer à Theodor Adorno, selon qui le grand art pourrait avoir un effet libérateur

sur le spectateur. Adorno a écrit son ouvrage *Théorie esthétique* ² après avoir partiellement abandonné le marxisme orthodoxe pour explorer d'autres avenues par

¹ Cette particularité s'explique facilement par la longue mainmise de l'Église catholique sur la vie politique et culturelle au Québec.

² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksiek, 1974, 374 p.

lesquelles les ouvriers exploités pourraient prendre conscience d'eux-mêmes, de leur place dans la société, ce qui, par conséquent, éveillerait en eux un désir de changement.

Jusqu'aux années 1940, début 1950, la province de Québec se trouvait relativement isolée des principaux centres de l'avant-garde artistique et des idéologies libertaires. (J'utilise ici le terme « libertaire » dans le sens qu'il avait à l'époque, et non dans celui que lui prête aujourd'hui un large éventail d'idéologies de gauche comme de droite.) Il est donc remarquable que ce petit groupe d'individus ait su défendre un texte annonçant un rejet total de l'idéologie dominante de l'époque pour revendiquer une complète liberté individuelle. Sans doute le lecteur d'aujourd'hui pourrait juger ce document quelque peu naïf et dépassé, mais il est important de le situer dans son contexte historique, politique et culturel. Dans cette perspective, le texte acquiert une tout autre allure.

Les Automatistes ne manifestèrent pas longtemps leur insatisfaction à l'égard de l'idéologie politique autoritaire en vigueur. On peut avancer sans se tromper que, en 1953 déjà, ce groupe (comme unité homogène) n'existait plus. Ses membres se consacrèrent alors à leurs carrières respectives, pour la plupart dans le domaine des arts. Mais une place importante leur est assurée dans l'histoire artistique et sociale du Canada.

Après avoir quitté le pays en 1953, Borduas se dirigea vers New York, puis s'installa à Paris où il mourut en 1960, à l'âge de 55 ans. Il avait espéré se rendre à Tokyo, puis de rentrer chez lui à Saint-Hilaire, où il pensait pouvoir passer le reste de ses jours et être enterré. Ce vœu ne se réalisera qu'en 1988, non sans difficultés préalables.

Considérons l'atmosphère politique et sociale qui régnait au moment où Borduas et ses complices firent irruption sur la scène et manifestèrent leur présence, au grand désarroi de la population « respectable » de la

province de Québec. Aujourd'hui, en vivant dans le monde occidental, il est difficile d'imaginer à quel type de société la majorité de la population (pour la plupart francophone) devait se plier. Pour les enfants qui grandissaient, les seules écoles accessibles étaient dirigées par une Église catholique très orthodoxe, et le clergé se chargeait de l'enseignement, avec tout ce que cela comporte : la prière obligatoire, des sujets de cours en accord avec le dogme catholique, l'omniprésence du péché, une censure sévère des livres et la ségrégation des sexes, entre autres.

Ce climat n'était pas confiné aux écoles; il s'infiltrait dans les maisons, la vie de famille et les lieux de travail. Le dimanche, on allait à la messe, le vendredi on mangeait maigre ; et on observait scrupuleusement chaque fête religieuse. On devait aller régulièrement à confesse pour rapporter à un prêtre péchés et mauvaises pensées. La vie politique n'était pas à l'abri de cette influence, puisqu'un parti qui partageait la même idéologie que l'Église catholique gouvernait le Québec de manière strictement autoritaire. Un bureau de la censure sévissait ; les films étaient scrutés avant leur projection, ce qui en bannit plusieurs qu'on ne vit jamais durant cette période. *Les Enfants du paradis*, de Marcel Carné, en est un exemple. Les bibliothèques et les librairies n'échappaient pas au regard inquisiteur, au point où l'on instaura la « loi du cadenas » qui permettait aux policiers de fermer, à leur seule discrétion, tout établissement offrant des livres, des revues ou des dépliants « communistes ». Ce n'était pas une mesure en l'air, et elle fut effectivement appliquée, à la grande colère de tous les libéraux et des citoyens plus à gauche. Par chance, Frank Scott et Manuel Schacter, des avocats et constitutionnalistes de premier plan, vinrent à la rescousse et gagnèrent leur procès devant la Cour suprême du Canada. Étrangement, la décision fut fondée sur le fait que le gouvernement provincial n'avait aucune juridiction sur ce sujet, ce qui signifiait également que seules les instances fédérales avaient le pouvoir de légiférer à cet égard, pouvoir qu'elles n'exercèrent jamais, heureusement. On peut dire qu'il s'agit d'une victoire légale pour la liberté d'expression.

Dans un tel contexte, il fallait s'attendre à de l'agitation, et à l'éveil des étudiants francophones en particulier. (La population anglophone vivait moins de contraintes puisqu'elle n'avait pas à se plier à l'Église catholique.) Les Automatistes entendaient parler de certains événements survenant en France, concernant en particulier André Breton et les Surréalistes, ce qui leur donnait de l'espoir pour leur propre avenir. Ils en savaient très peu sur les mouvements sociaux et culturels américains, en particulier à cause de l'obstacle linguistique et de l'interdiction frappant l'importation de toute littérature controversée. Toutefois, les groupes de gauche et nationalistes se firent entendre petit à petit, en général pour soutenir les mouvements syndicaux et anticensorship apparus avec la déclaration de la Seconde Guerre mondiale.

Borduas commença à enseigner l'art en 1937 à l'École du Meuble de Montréal, où il fit la connaissance d'une nouvelle génération, et de collègues qui allaient former avec lui le groupe dynamique, mais éphémère, des Automatistes. Il se consacrait déjà sérieusement à la peinture et sa première exposition, tenue à Montréal en 1942, avait obtenu un certain succès, à tout le moins sur le plan des ventes. Jusqu'à ce qu'il se voie forcé d'abandonner l'enseignement en 1948³, ses activités étaient perçues et suivies par un petit nombre, mais beaucoup de gens en entendaient parler. Les Automatistes mirent d'abord en question l'art et sa situation à Montréal, notamment auprès des associations artistiques officielles, des galeries et des musées généralement opposés à toute tentative d'expressions nouvelles, comme la peinture non-figurative. Le groupe manifesta ensuite ses préoccupations politiques et cette combinaison fut jugée choquante, à des degrés divers, dans la bonne société de Montréal et de Québec. Cette agitation était inévitable pour affirmer davantage leur différence : les Automatistes se décrivaient comme des « révolutionnaires » s'opposant aux « réactionnaires ».

En août 1948, une bombe éclata à Montréal sous la forme d'un pamphlet incendiaire intitulé *Refus global*, tiré à 400 exemplaires seulement. Une seule librairie osa l'offrir

³ Ses déclarations publiques sur la société, la politique et la culture ont été les facteurs déterminants de son renvoi.

au public. Le refus des libraires « respectables » de distribuer ce manifeste, qui proclamait publiquement son opposition à l'idéologie culturelle et politique officielle, contribua plus qu'il ne nuisit à sa notoriété et à sa couverture journalistique. Les Automatistes n'épargnaient personne dans leur rejet impétueux de pratiquement toutes les opinions qu'ils jugeaient réactionnaires. En tête de cette longue liste figuraient l'Église catholique et ses écoles confessionnelles ; suivie des partis politiques existants, y compris la soi-disant gauche (le parti communiste), le marxisme (ils confondaient le mauvais usage du terme « marxisme » par la gauche totalitaire avec les écrits de Marx) ; puis les associations artistiques, les galeries et les musées qui ne reconnaîtraient pas leur art « révolutionnaire ». Leur manifeste dénonçait « l'intention, arme néfaste de la raison », qu'ils souhaitaient remplacer par « la magie, les mystères objectifs, l'amour et les nécessités », en d'autres mots, par « l'anarchie resplendissante⁴ ». La spontanéité devait régner en maîtresse.

On doit reconnaître que *Refus global* n'est pas une analyse profonde de la société, et n'a jamais eu la prétention d'en être une. Il s'agissait plutôt d'un manifeste proclamant les nouvelles attitudes adoptées par ces artistes. Il est important de rappeler que les années 1940 et 1950 furent inondées de pamphlets et d'affiches qui tentaient de familiariser le public avec de nouvelles idées. Les Automatistes adoptèrent aussi cette méthode, mais ce qui fit d'eux un groupe différent, voire unique par rapport à ceux qui étaient issus directement des milieux politiques et étudiants et qui s'en tenaient à leurs propres revendications, c'est qu'ils se présentèrent comme des artistes qui contestaient l'élite politique et sociale. Les écrits de Sigmund Freud s'étaient frayé un chemin jusqu'au Québec, et la notion de subconscient arrivait à point nommé pour aider les Automatistes à expliquer leur pensée et leurs travaux.

Entre 1948 et 1953, Borduas et son groupe se firent de mieux en mieux connaître à Montréal, où ils étaient très actifs. Formant un collectif d'artistes, ils se préoccupèrent surtout de culture, en montant des expositions de leurs œuvres (ce qui était nouveau à Montréal, à l'époque),

⁴ *Refus global*, Montréal, Mithra-Mythe, 1948.

en tentant de faire accepter leur art par les musées et les galeries « réactionnaires », en organisant des manifestations pour proclamer leurs positions « révolutionnaires » et plus simplement en refusant l'immobilisme et le silence. Avec quelques sympathisants, ils composèrent un groupe de discussion qui ne se réunit finalement que quelques fois. Des partis et des formations politiques de tous les horizons tentèrent de gagner leur sympathie : libéraux, sociaux-démocrates, communistes, trotskistes, nationalistes, anarchistes, sans compter quelques autres groupes sectaires. Peu nombreux, les Automatistes étaient néanmoins très populaires auprès de tous ces partis qui pouvaient interpréter leur soutien éventuel comme une victoire, même symbolique. En général, ils refusaient de s'associer à tout mouvement qu'ils jugeaient bourgeois ou totalitaire, ce qui les rapprocha davantage des anarchistes. Mais cette association ne dura pas très longtemps, et le groupe commença à se disloquer, chacun suivant sa propre voie ou, pour certains, perdant tout intérêt pour les questions strictement politiques.

Les Automatistes commencèrent à avoir du succès avec leurs expositions et à être mieux connus en se manifestant davantage, et ce, même si, à leur grand déplaisir, le public et la communauté artistique de Montréal montraient un enthousiasme limité, leur préférant somme toute la peinture figurative et le paysage. Néanmoins, leur influence se traduisit à travers des activités culturelles variées et par l'émergence de petites troupes de théâtre et de groupes de danse et de poésie. Cette effervescence accrut leur enthousiasme, sans toutefois satisfaire pleinement leurs aspirations et leurs ambitions d'artistes. Ils souhaitaient élargir leurs horizons. Comme beaucoup d'artistes, plusieurs d'entre eux, qu'ils en eussent les moyens ou pas, prirent le risque de sortir de leur confinement à Montréal – en faveur de Paris ou de New York.

Au printemps 1953, Borduas, qui avait l'intention de s'installer à New York pour se positionner comme peintre connu à l'échelle internationale, déménagea d'abord à Provincetown. Il était convaincu, avec raison, de ne pouvoir y parvenir en demeurant à Montréal ; plus vite il partirait, meilleures seraient ses chances de

réussite. Des New-Yorkais et des Parisiens lui avaient pourtant déconseillé de s'installer dans leur ville. Contrairement au mythe répandu, c'était bien pour répondre à son besoin de s'affirmer comme peintre de classe mondiale, et non à cause de la perte de son emploi en 1948, ni parce qu'il se sentait « rejeté » au Québec, que Borduas a quitté son pays natal.

Son départ s'avéra une décision audacieuse et courageuse. Provincetown est une petite ville de villégiature prisée des habitants de Boston et de New York, et un lieu de rassemblement des artistes des grandes villes souhaitant échapper à la chaleur et à l'humidité de leurs ateliers. Malgré ses connaissances très limitées de la langue anglaise, Borduas réussit à se trouver un atelier convenable pour vivre et peindre et se mit immédiatement au travail. Lors de ma visite en juillet 1953, je fus la première personne avec qui il pouvait converser depuis son arrivée, à l'exception de l'employé de l'épicerie qu'il fréquentait régulièrement et avec qui il communiquait par signes. Il était mal informé sur le milieu de l'art new-yorkais et ignorait qui avait la cote et qui était dépassé. Le peintre allemand Hans Hoffman s'était établi aux États-Unis et il dirigeait alors, à Provincetown, une école d'art hautement réputée et très respectée. Borduas en déduisit, erronément, que Hoffman représentait la « concurrence » et qu'il devrait se mesurer à lui pour se tailler une place à New York. Il ne me parla pas de Pollock, Kline, De Kooning et des autres qui attiraient toute l'attention à l'époque⁵.

Sans avoir jamais rencontré l'éminent Clement Greenberg, Borduas connaissait sa réputation de doyen des critiques d'art américains, très estimé dans son milieu. Il espérait sa visite ainsi que celle du directeur d'une prestigieuse galerie d'avant-garde, puisque le quartier où il était installé attirait l'élite artistique de New York

et de Boston. La vie solitaire qu'il mena pendant quelques mois à Provincetown n'eut pas raison de son ardeur à peindre et de ses ambitions. On vit poindre dans ses tableaux, qui se démarquaient de ses œuvres antérieures, une certaine influence de l'océan et du sable, mais nulle influence des peintres expressionnistes abstraits américains.

⁵ Cette observation ne se veut pas une critique de Hoffman, mais à l'exception du petit cercle d'artistes et de critiques en mesure de reconnaître ses grands talents de peintre et de professeur, on ne l'apprécia à sa pleine mesure qu'après son décès.

Il restait en contact avec quelques membres du « groupe » à Montréal, mais surtout pour discuter d'art — les autres problèmes sociaux, qui ne cessaient de s'aggraver, n'étant pas évoqués.

En septembre 1953, Borduas rassembla ses affaires, ses toiles et son matériel et s'en alla à New York, dans un logis près de Greenwich Village, un endroit respectable qui lui convenait très bien pour vivre et peindre. Là non plus, il ne connaissait personne, et son anglais ne s'était guère amélioré. Lorsque je lui rendis visite quelque temps après son emménagement, il ne savait toujours pas comment s'orienter dans cette ville où il n'avait encore rencontré personne. Cela me fit immédiatement penser à notre première rencontre, après que des membres de son groupe m'eurent approché à Montréal. Il vivait alors à Saint-Hilaire, un minuscule village non loin de la métropole. À mon arrivée, il arrosait les fleurs de son jardin et n'avait rien de l'image qu'il projetait à Montréal du « révolutionnaire » en lutte contre les « réactionnaires ». Il venait de recevoir une carte postale de Riopelle, établi alors à Paris, représentant un de ses récents tableaux. À ma grande surprise, Borduas rejeta ce tableau. Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi, puisqu'il rappelait l'école de New York et s'inscrivait très bien dans le mouvement d'avant-garde. La seule explication que j'aie pu trouver, c'est qu'il ignorait ce qui se passait sur la scène de l'avant-garde américaine.

Comme Borduas était seul, je lui suggérai de fréquenter le *Cedar Bar*, dans le « Village », lieu de rencontre des artistes, puisqu'il avait, selon moi, de bonnes chances d'y rencontrer quelqu'un avec qui parler français. Je lui donnai également l'adresse d'un ami, qui malheureusement parlait seulement anglais avec un fort accent allemand, ce qui n'améliora pas beaucoup la situation. Ce qui m'étonna le plus, c'est que Borduas n'avait toujours pas fait la tournée des galeries et des musées pour se familiariser avec le milieu de l'art new-yorkais. Je me souviens lui avoir apporté les catalogues de quelques expositions que j'avais visitées. On retrouva ces ouvrages plus tard dans ses effets, mais cela ne permet pas de conclure qu'il avait bel et bien vu ces expositions.

Borduas finit par visiter quelques galeries et rencontrer des gens. Il obtint une exposition dans une galerie de New York et réussit à laisser quelques tableaux dans une autre, toutes deux bien établies à l'époque. Malgré ces maigres réussites, le séjour de Borduas à New York fut difficile et solitaire, d'autant plus qu'il s'occupa de sa fille malade une partie du temps. Il eut aussi des rapports très difficiles avec les autres artistes à cause des problèmes de communication, des divergences de leurs personnalités et de leurs modes de vie. À New York, il n'était plus ce révolutionnaire en lutte contre les réactionnaires : l'enjeu étant tout autre, à cause de la nécessité de se tailler une place dans un milieu artistique extrêmement compétitif et ingrat pour tous ceux qui ne sont pas des vedettes internationales reconnues. À la fin de son séjour, il avait changé son style sous l'influence des œuvres de Franz Kline, entre autres, sans toutefois avoir atteint le but qu'il s'était fixé. Il décida donc de poursuivre son chemin, ce qui était son intention dès le début.

Borduas et sa fille partirent pour la France en 1955, sur le paquebot *Liberté*. Ma dernière rencontre avec lui eut lieu sur le quai, à l'embarquement, où je l'avais accompagné. Ce ne furent pas des adieux déchirants, puisqu'il entrevoyait avec optimisme son séjour à Paris où il comptait de nombreux amis et connaissances et dont, cela va de soi, il connaissait mieux la langue et les usages. Toutefois, son arrivée à Paris ne le transporta pas de joie : il n'aimait pas l'atelier que ses amis lui avaient déniché. Il le quitta, mais ne parvint pas à trouver un local aussi spacieux et lumineux que celui qu'il occupait à New York. Il était aussi plus à l'aise avec les New-Yorkais, à cause de leur allure et de ce qu'il percevait de leur prétendu optimisme, qu'avec les Parisiens. Se sentait-il nostalgique ? Borduas semble avoir eu plus de contacts avec New York en vivant à Paris que lorsqu'il était aux États-Unis, ce que confirma une conversation que j'ai eue avec lui. Il avait parlé d'aller à New York pour améliorer sa réputation à Montréal, à Paris pour l'aider à New York, et enfin à Tokyo pour mieux se faire connaître à Paris...

Il finit par s'installer et peignit presque constamment, tout en prenant le temps de rencontrer ses amis établis ou de passage à Paris et de nouer quelques contacts avec des galeries et des marchands d'art, ce qui porta quelque fruit. Il persévéra en dépit de toutes les difficultés, parce qu'il était persuadé que son talent serait reconnu. C'est ce qui commençait à se faire jour au moment où, malheureusement, il mourut, avant d'avoir eu l'assurance de cette réussite.

On enterra Borduas dans un cimetière parisien mais, au terme de 30 ans, il y avait un risque que les autorités françaises transfèrent ses restes dans une fosse commune. Informé de cette éventualité, un ancien collègue communiqua avec moi et nous organisâmes un comité à trois pour éviter cette mesure. Nous étions tous à la tâche lorsque je reçus un appel du cabinet de la ministre de la Culture du Québec de l'époque, qui demandait à me rencontrer pour en parler. Le gouvernement était prêt à s'en mêler et proposa que les restes de Borduas reposent à la Place des Arts de Montréal, au centre-ville. (Quelle idée saugrenue ! Voulait-on en faire un genre d'abbaye de Westminster ?) D'autre part, nous insistâmes pour respecter les vœux du défunt d'être enterré à Saint-Hilaire, son village natal, et nous étions résolus à ignorer l'offre et la participation du gouvernement du Québec. Finalement, la ministre de la Culture se rallia et assista au service funèbre à l'église, et à l'enterrement au cimetière catholique. Il n'y avait pas d'autre possibilité pour le lieu de sépulture et personne n'y vit de compromis. Toutefois, parmi les quelques Automatistes qui vivaient toujours à Montréal, une seule assista à la cérémonie. Peut-être l'église avait-elle rebuté ses anciens compagnons d'armes ?

Il serait trop facile, mais aussi injuste, de critiquer Borduas et ses amis d'avoir laissé de côté les préoccupations sociales exprimées dans *Refus global* pour se consacrer entièrement à leur art. Alors qu'il était toujours d'allégeance marxiste, Clement Greenberg estimait que l'avant-garde artistique était reliée à la classe capitaliste « par un cordon ombilical en or » et qualifiait de « kitsch ⁶ » la culture de masse, son opposé. Les artistes peuvent espérer créer ce que Theodor

⁶ Clement Greenberg, « L'avant-garde et le kitsch », dans *Art et culture : essais critiques*, traduit par Ann Hindry, Macula, 1988, 301 p.

Adorno appelait de l'art « autonome », libre de l'influence des forces du marché, mais puisqu'ils doivent tout de même se loger et se nourrir, ils doivent demeurer liés d'une façon ou d'une autre à la société, tout en souhaitant la voir changer. Au cours de l'histoire, le rôle de mécène fut généralement dévolu à la classe dirigeante, et cette situation perdure. Les acheteurs exposent des œuvres d'art à leur bureau ou chez eux, même si elles se révèlent parfois une critique de l'état actuel de la société et ne reflètent nullement les valeurs de leurs propriétaires. Il est ironique que cet art que l'on dit « révolutionnaire » devienne l'art officiel de la bourgeoisie. La société possède le talent d'absorber ses critiques et d'en faire une partie intégrante de l'idéologie dominante. La démocratie a besoin d'opposition pour se mettre en valeur, rôle que parfois l'art arrive à jouer, et les artistes n'en sont probablement pas conscients.

L'art de Borduas se situe dans la tradition de la modernité, un mouvement dont les racines remontent au Siècle des lumières, ère de progrès et de changement. À la publication de *Refus global*, le modernisme était déjà bien implantée dans la plus grande partie de l'Occident, mais la crise de la modernité commençait à se faire sentir et son caractère progressiste était remis en question, en particulier dans les milieux académiques. Le Québec ne manquait pas de peintres modernistes lorsque les Automatistes se regroupèrent, mais ceux-ci ajoutèrent à leur travail une dimension sociale et politique. Les autres artistes (les « réactionnaires ») étaient déjà accueillis dans les musées et les galeries qui rejetaient l'art abstrait des nouveaux venus (les « révolutionnaires »). Lorsque Borduas quitta sa province pour New York, il se rendit compte que le manifeste, révolutionnaire pour le Québec, était déjà dépassé ailleurs. Il réagit en conséquence : à la suite de ses découvertes dans la métropole américaine, il considéra comme dépassées les préoccupations de ses collègues montréalais et accepta dès lors difficilement de demeurer associé à leurs déclarations. Ce revirement ne s'exprima pas dans la peinture de Borduas, mais dans ses jugements sur la culture et la société.

Les années 1950 et 1960 marquèrent l'émergence de la crise de la modernité et le développement de ce que l'on appela ultérieurement l'art postmoderne⁷, une expression qui, sans être très inventive, décrit bien ce qu'il en est. Son arrivée coïncida avec l'émergence de la société de consommation et du capitalisme multinational. Comme dans le cas du modernisme, qui surgit dans des conditions historiques particulières, il n'est pas étonnant que des changements se soient produits et que la culture ait emprunté un aspect tout autre. L'introduction du *grand* modernisme dans les écoles signifia sans équivoque qu'on le vidait de toute influence subversive. Le postmodernisme revendiquait la déconstruction de la modernité afin de s'opposer au statu quo. Cette attitude était partagée par un grand nombre de partisans, incluant ceux que le mouvement s'était appropriés, comme Walter Benjamin qui, dans son célèbre texte intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁸, avait avancé l'idée que la reproduction des œuvres d'art leur déroberait leur aura. Mais la photographie moderne, comme la plupart des formes artistiques postmodernes, a acquis la même aura que celle qui l'a précédée. Le même schème se répète, mais sans référence à l'esthétique. Cela semble, en fait, une esthétique de l'anti-esthétique.

Une grande partie de la réflexion moderne sur l'esthétique trouve son origine chez Kant qui, à son tour, influença entre autres Adorno et Clement Greenberg. Cette position situe la signification de l'art dans son autonomie et, pour Adorno comme pour Greenberg, c'est cet accent sur l'esthétique qui peut distinguer l'art de la culture axée sur le marché, en dépit de cette idée de Meyer Schapiro qui pourrait tempérer ce qui précède sans le rejeter tout à fait : « La soi-disant autonomie et l'absolu de l'esthétique étaient un mythe et l'art est plutôt modelé par l'expérience et des considérations non esthétiques⁹. » Dans *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*¹⁰, un recueil qu'il a dirigé et dont il a écrit l'introduction, Hal Foster avance que

7 J'utilise ici l'expression dans son acception donnée par Terry Eagleton dans son ouvrage *After Theory* (Londres, Allen Lane, 2003, 225 p.) : « Par postmoderne, j'entends, *grosso modo*, le mouvement de réflexion contemporain qui rejette les totalités, les valeurs universelles, les grands récits historiques, les fondements solides de l'existence humaine et la possibilité de connaissance objective. Le postmodernisme aborde avec scepticisme la vérité, l'unité et le progrès ; il s'oppose à ce qu'il considère comme de l'élitisme en culture et penche plutôt pour le relativisme culturel [...] » [Notre traduction.]

8 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, 78 p.

9 Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978, 277 p. [Notre traduction.]

10 Hal Foster, dir., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Wash., Bay Press, 1983, 159 p.

la défaite du modernisme a été causée par la prétention de l'esthétique de garder son rôle subversif, ce qui n'eut aucun résultat, puisque la culture capitaliste s'avéra trop puissante et intégra à son tour le modernisme comme culture officielle. D'après Foster, l'art doit abandonner son autonomie et l'esthétique pour s'opposer et se politiser. Toutefois, il semble évident que l'idéologie dominante a absorbé le postmodernisme et que ce dernier a fait face au même destin pour devenir partie intégrante de la culture officielle de la société.

Et Borduas dans tout cela ? Comme nous l'avons dit précédemment, l'art de Borduas se situe dans la très large catégorie du modernisme. Toutefois, à la différence de la majorité des artistes de l'avant-garde qui émergèrent à la fin des années 1940 et au début de la décennie suivante, Borduas et son groupe affichaient ouvertement leurs idées politiques. En fait, ils utilisaient même des expressions à saveur politique dans leurs discussions sur l'art comme « révolutionnaire », « anarchisme » et « réactionnaire ». Dès 1953 toutefois, la connotation politique de ces termes avait disparu du vocabulaire de Borduas : lorsqu'il parlait de « liberté », il évoquait le subconscient au sens freudien du terme. *Refus global* ne se voulait pas une analyse approfondie de la société, mais plutôt une virulente dénonciation des injustices sociales et de l'asphyxie de la population qu'elles entraînaient. Il ne fait aucun doute que le manifeste eut un effet tangible, généralement positif, mais l'importance du rôle de Borduas réside dans son œuvre et dans la manière dont il révolutionna (si je puis utiliser ce terme) l'art au Québec. Il souhaitait que l'art soit spontané et émancipé des règles académiques du passé, libre de toute idée préconçue et de toute tentation d'imiter le monde extérieur pour permettre au subconscient de donner naissance aux « mystères objectifs ¹¹ ». L'art au Québec ne fut plus le même après lui, même s'il ne suivit pas exactement ce cheminement. Borduas opéra une rupture nette avec le passé, permettant ainsi l'ouverture de nouveaux horizons.

C'est certain, l'art a suivi au Québec la même trajectoire que dans plusieurs autres régions du monde, avec l'émergence de nombreux « post quelque chose » remplaçant

11 *Refus global*, op. cit. n. 4.

le modernisme et tout ce que ce mouvement apportait. Mais cela implique-t-il que l'on doive considérer Borduas comme un personnage historique sans aucune relation avec ce qui se crée aujourd'hui ? En un mot, je répondrais non. On pourrait se prêter à un exercice valable en repensant l'influence que pourrait avoir l'art, s'il y a lieu, dans le monde contemporain, et ce, en considérant l'incapacité des mouvements moderne et postmoderne à résister efficacement au pouvoir de l'idéologie dominante dans la société.

Sans égard aux souhaits de leurs créateurs, à leur sortie de l'atelier, les œuvres sont projetées dans un monde où les attitudes sociales de leurs auteurs n'ont plus d'importance ; elles sont soumises aux règles du marché sur lesquelles les artistes n'exercent aucun contrôle. Peut-être y a-t-il encore des artistes qui croient pouvoir changer le monde par leurs œuvres, mais il y a peu de chances, sinon aucune, que cela se produise, puisque le pouvoir de la culture dans la société est plutôt limité. Bien sûr, on regarde encore les œuvres, on les admire ou non, on les trouve vulgaires ou sublimes, elles nous interpellent ou nous troublent, nous intéressent ou nous ennuiant, en raison de leurs qualités intrinsèques, espérons-le, et non par leur valeur d'usage – qui inclut ce désir de « changer le monde ». Le fait de reconnaître ces limitations ne devrait pas décourager les artistes, mais plutôt les engager à élargir leur champ d'activité. Dans tous les cas, la présence d'un message politique dans l'œuvre d'art préoccupe de moins en moins les artistes, et cette question est pratiquement confinée au domaine des historiens de l'art et des milieux académiques qui persistent à commenter la valeur sociale-culturelle-politique de l'œuvre qu'ils ont sous les yeux.

D'après moi, il serait plus avantageux de considérer les tableaux de Borduas comme des œuvres d'art en soi, sans les associer à son passé automatiste, si cette tentation se présentait encore. Il ne fait aucun doute que les œuvres d'art s'inscrivent dans leur période et leur lieu de production et qu'elles sont considérées comme propres à une époque historique. Toutefois, les œuvres de Borduas transcendent les récents mouvements « post » et contribuent à donner à l'art une place appropriée dans la société. [Traduction de Rachel Martinez]



















TABLE PREMI.

M
COUPLE
1



TABLE DEUXI.

M
COUPLE
2



TABLE DEUXI.

M
COUPLE
1



TABLE DEUXI.

M
COUPLE
2





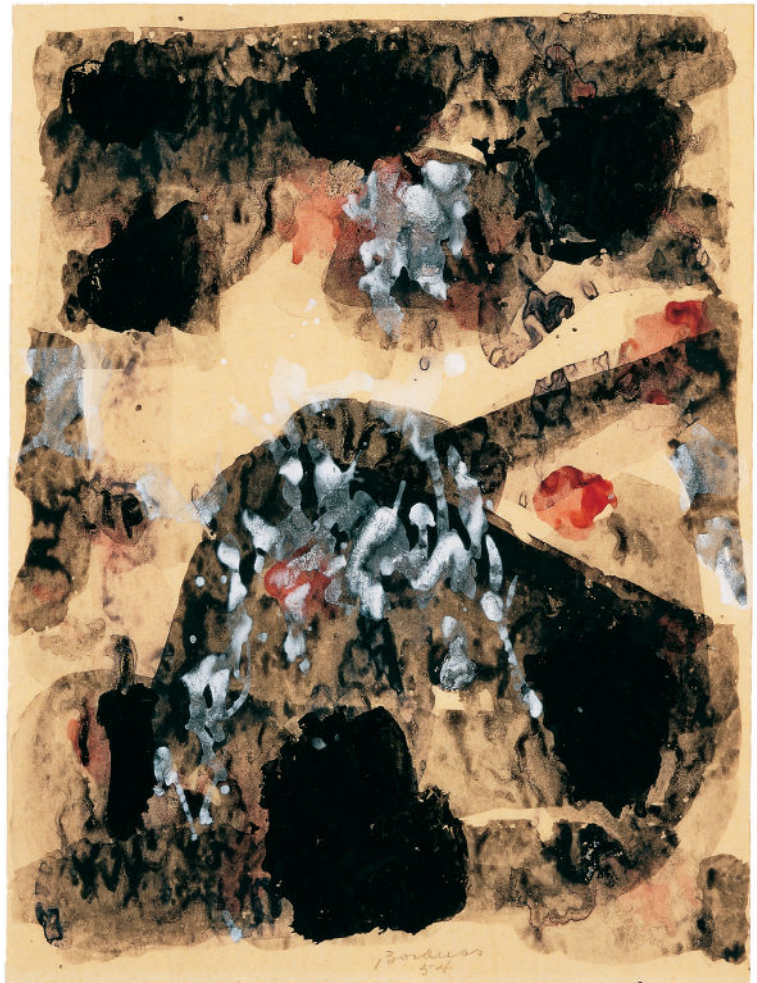














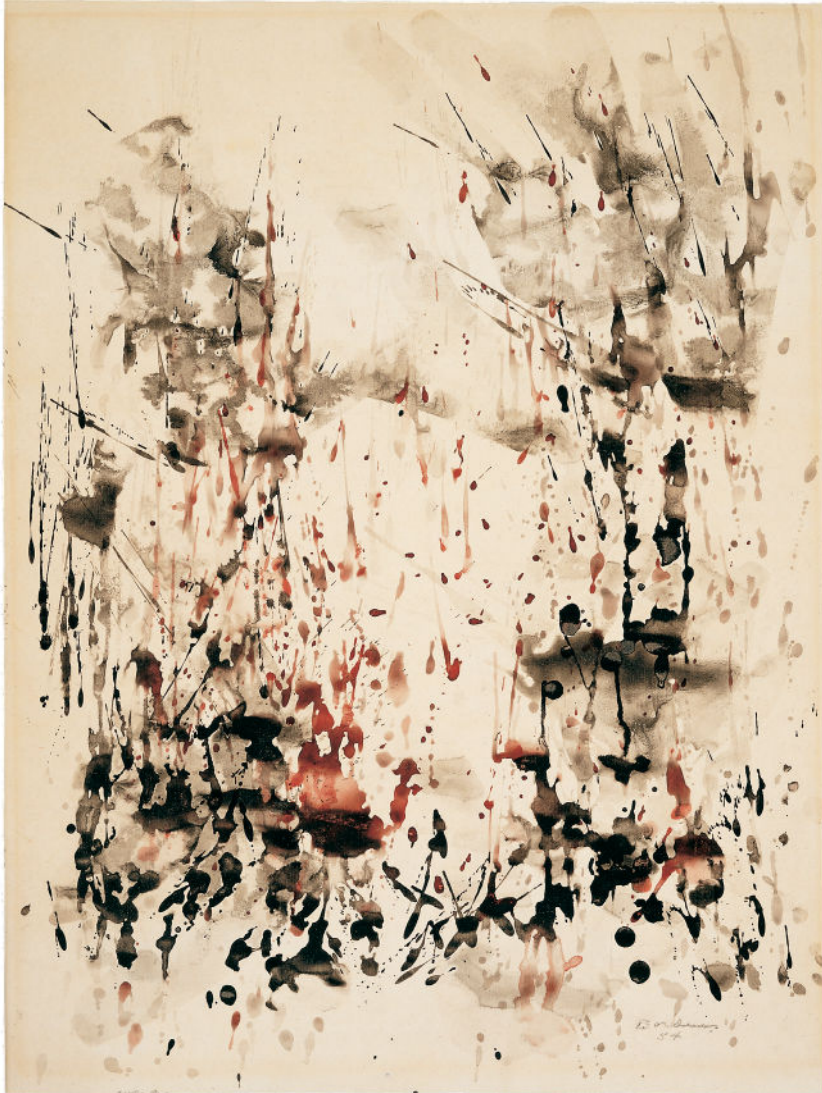




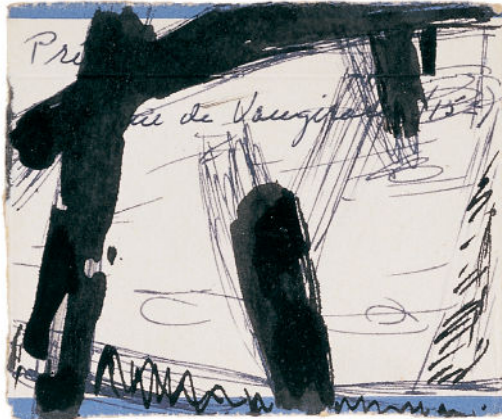
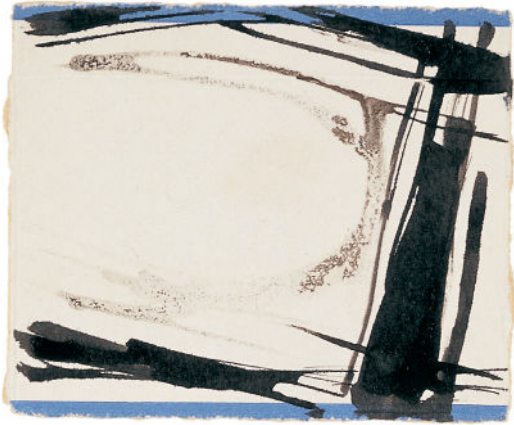










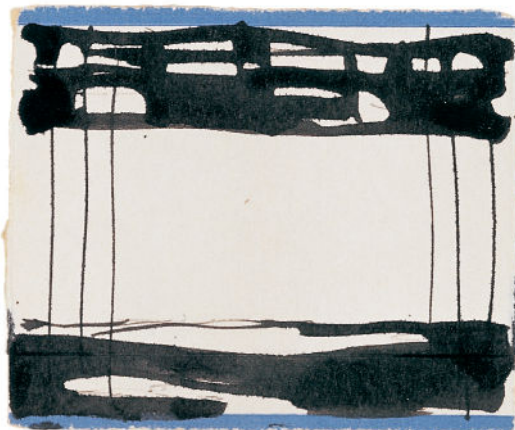








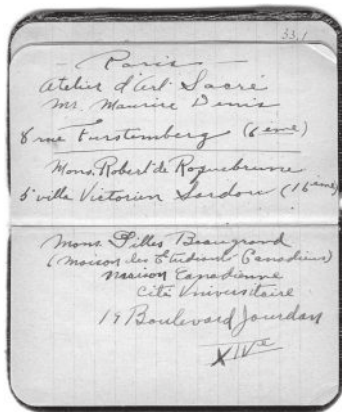








Paul-Émile Borduas, vers 1930



Carnet d'adresses et journal de Borduas lors de son premier séjour à Paris
Fonds Paul-Émile Borduas, MACM

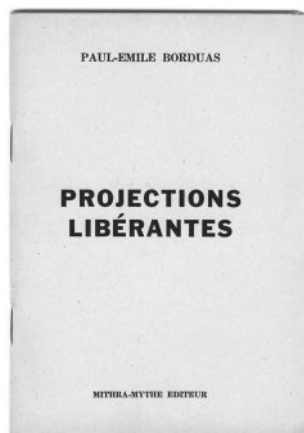
- 1905 Naît le 1^{er} novembre à Saint-Hilaire, au Québec.
- 1922 Commence son apprentissage auprès du peintre Ozias Leduc (1864-1955) à Saint-Hilaire et le rejoint à Sherbrooke pour l'assister dans les travaux de décoration de la chapelle de l'évêché.
- 1923-1927 Études à l'École des Beaux-Arts de Montréal.
- 1927-1928 Professeur de dessin à l'École du Plateau et aux écoles Champlain et Montcalm de la Commission des écoles catholiques de Montréal.
- 1928 Arrive à Paris en novembre et s'inscrit aux Ateliers d'art sacré dirigés par Maurice Denis et Georges Desvallières.
- 1929 Étudie la fabrication du vitrail avec André Ruiny à l'atelier Hébert-Stevens en même temps qu'il fréquente les Ateliers d'art sacré. | Se rend à Rambucourt où il collabore avec Pierre Dubois aux travaux de décoration de l'église. Travaille au décor de l'église de Xivray (Meuse).
- 1930 Revient à Montréal en juin.
- 1931 Engagé par Olivier Maureault comme professeur de dessin à l'externat classique Saint-Sulpice. Y restera jusqu'en 1943.
- 1933 Engagé comme professeur de dessin dans cinq écoles de la CECM, jusqu'en 1939.
- 1937 Engagé par Jean-Marie Gauvreault comme professeur de dessin et de décoration à l'École du Meuble de Montréal. | Maurice Gagnon publie un article sur Borduas dans *La Revue moderne*.
- 1938 Participe à l'exposition du printemps de la Art Association of Montreal, où il rencontre John Lyman.
- 1939 Nommé professeur permanent à l'École du Meuble où il enseignera jusqu'en 1948 | Participe avec John Lyman et Robert Élie à la fondation de la Société d'art contemporain à Montréal. Il en est vice-président.

- 1942** Expose 45 gouaches sous le titre de *Œuvres surréalistes* à l'Ermitage, à Montréal. | Prononce la conférence intitulée « Des mille manières de goûter une œuvre d'art » devant la Société d'études et de conférences à l'hôtel Windsor, à Montréal.
- 1943** Publie dans *Amérique française* « Manières de goûter une œuvre d'art ». | Participe à l'exposition du groupe formé par Maurice Gagnon, les Sagittaires, à la Galerie Dominion, à Montréal. | Expose une trentaine de toiles à la Galerie Dominion. | Robert Élie publie *Borduas* aux éditions de l'Arbre, dans la collection « Art vivant » dirigée par Maurice Gagnon.
- 1944** Séjour d'André Breton au Québec; il rencontre le peintre Alfred Pellan, entre autres, mais aucun des Automatistes.
- 1946** Françoise Sullivan organise l'exposition *The Borduas Group* au studio de Franziska Boas à New York, avec des œuvres de Borduas, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle. | Participe à l'exposition de groupe, chez Muriel Guilbault, au 1257, rue Amherst à Montréal, en compagnie de Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle et Roger Fauteux. | Expose 23 huiles à la salle d'exposition du magasin Morgan's à Montréal.
- 1947** Refuse l'invitation d'André Breton, transmise par Riopelle, de participer à « L'exposition internationale du surréalisme ». | Au 75, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal, exposition regroupant les œuvres de Borduas, Barbeau, Fauteux, Gauvreau, Leduc et Mousseau. C'est Tancred Marsil jr qui, dans son article du *Quartier latin*, donne au groupe le nom « d'automatiste », d'après le titre d'une peinture de Borduas, *Automatisme 1.47*. | *Automatisme*, exposition à Paris, à la Galerie du Luxembourg, organisée par Leduc et Riopelle. Œuvres de Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle.
- 1948** Participe à l'exposition de la Société d'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal (anciennement la Art Association of Montreal), avec Gauvreau, Riopelle et Mousseau. | Expose 11 peintures à l'atelier des frères Guy et Jacques Viau, 425, boul. Saint-Joseph Ouest, à Outremont. | Publication de *Refus global* aux éditions Mithra-Mythe, à Montréal. | Signataires : Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle,



Exposition de Borduas, *Œuvres surréalistes*, à l'Ermitage, Montréal, 1942

Photo : Henri Paul



Françoise Sullivan. | Borduas subit des représailles : il est congédié de son poste de professeur à l'École du Meuble. | Dissolution de la Société d'art contemporain.

1949 Publie *Projections libérantes*, aux éditions Mithra-Mythe, à Montréal.

| Expose des *Peintures surrationnelles* à l'atelier des frères Viau, à Outremont.

1950 Écrit et adresse « Communication intime à mes chers amis ». | Exposition de ses travaux sur papier à son atelier de Saint-Hilaire. | Traduction de *Refus global* à Londres, par Simon Watson Taylor.

1951 Expose, entre autres, neuf sculptures à son atelier de Saint-Hilaire. | Participe à la première *Biennale* du Musée d'art moderne de São Paulo, au Brésil.

1952 Exposition à son atelier de Saint-Hilaire.

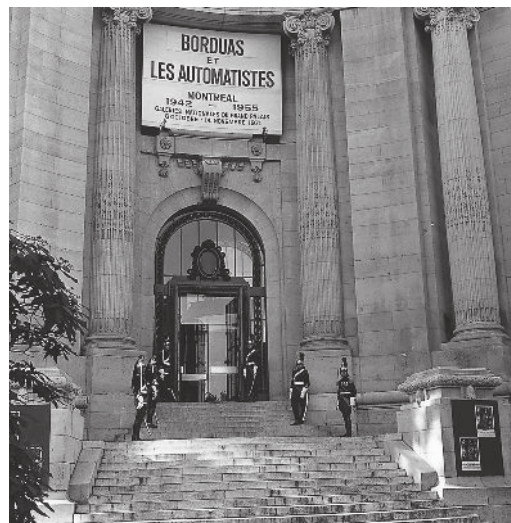
1953 Quitte le Québec en avril et s'installe à New York après avoir passé l'été à Provincetown, au Massachusetts. | Participe à l'exposition collective *Place des Artistes*, au 82, rue Sainte-Catherine Ouest, à Montréal. | Participe à la 2^e *Biennale* du Musée d'art moderne de São Paulo.

1954 Expose 24 tableaux à la Passedoit Gallery, à New York. | Expose à la Hendler Gallery, à Philadelphie. | Exposition de groupe *La matière chante* à la Galerie Antoine, à Montréal. Les travaux, choisis par Borduas, doivent avoir été « conçus et exécutés directement sous le signe de l'ACCIDENT ». | Exposition d'aquarelles au lycée Pierre-Corneille, à Montréal. | Participe, avec Riopelle, à la 27^e *Biennale de Venise*, dans la Section canadienne. | Exposition *En route* à la Galerie Agnès Lefort à Montréal. | Le tableau *9.48 ou Lampadaire du matin* est offert en don par la Passedoit Gallery au Museum of Modern Art de New York.

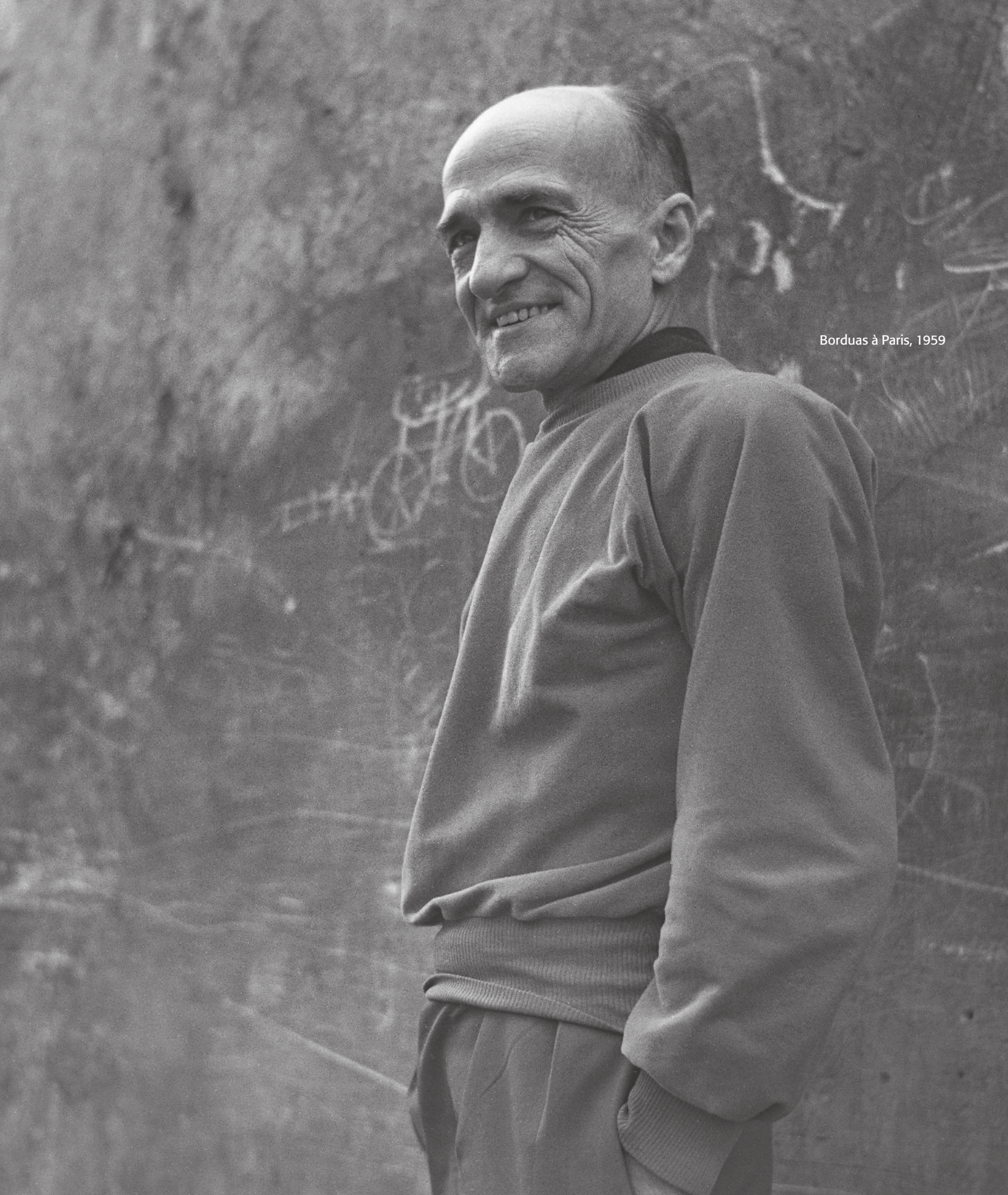
1955 Expose 20 aquarelles à la Passedoit Gallery. | Participe à la première *Biennale* de peinture canadienne à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa. | Quitte New York en septembre pour s'installer à Paris. | Expose des aquarelles à la Galerie L'Actuelle, à Montréal.

1956 Expose des aquarelles à la Galerie Agnès Lefort, à Montréal.

- 1957** Première exposition individuelle à la Martha Jackson Gallery, à New York. | Participe à l'exposition des prix Guggenheim au Guggenheim Museum, à New York. | Participe à l'exposition *Quatre peintres à Paris* à la Galerie Dominion, à Montréal. | Participe à l'exposition *Recent Developments in Painting* chez Arthur Tooth and Sons, à Londres.
- 1958** Exposé à la Galerie Alfred Schmela, à Düsseldorf. | *Exposition Two Canadian Painters: Paul-Émile Borduas – Harold Town*, à la Galerie Arthur Tooth and Sons, à Londres.
- 1959** Participe, avec Marcelle Ferron, à l'exposition *Spontanéité et réflexion* à la Galerie Arnaud, à Paris. | *An Intimate Showing of Recent Paintings by Paul-Émile Borduas*, à la Martha Jackson Gallery, à New York. | Première exposition individuelle à Paris, à la Galerie Saint-Germain. | Expose le tableau *Pierres angulaires* au 14^e Salon des réalités nouvelles, à Paris.
- 1960** Paul-Émile Borduas meurt à Paris, le 22 février. | Reçoit, à titre posthume, le prix Guggenheim pour le tableau *L'Étoile noire* (1957). | Première exposition rétrospective au Stedelijk Museum, à Amsterdam.
- 1962** Première rétrospective canadienne organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal, présentée aussi à Ottawa et à Toronto.
- 1971** *Borduas et les Automatistes, Montréal 1942-1955*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, et Musée d'art contemporain, Montréal.
- 1973** *La Collection Borduas*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, et Musée d'art contemporain, Montréal.
- 1975** Salle Borduas au Musée d'art contemporain, Montréal.
- 1980** *La Révolution automatiste*, Musée d'art contemporain, Montréal, exposition itinérante.
- 1982** *Paul-Émile Borduas, Œuvres picturales, de 1943 à 1960*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, et Musée Saint-Georges, Liège (1983).
- 1988** *Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts de Montréal, et Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
- 1998** *Borduas et l'épopée automatiste*, Musée d'art contemporain de Montréal.



Exposition *Borduas et les Automatistes*
tenue au Grand Palais, à Paris,
du 6 octobre au 14 novembre 1971
Photo : AGRACI



Borduas à Paris, 1959

Liste des œuvres

78

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 madame Françoise Le Gris

2

Religieuse lisant, 1928
Fusain sur papier
17,4 x 12,3 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

3

Religieuse lisant, 1928
Fusain sur papier
18,2 x 12,3 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

4

Religieuse lisant, 1928
Fusain sur papier
18,1 x 12,3 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

5

Religieuse lisant, 1928
Fusain sur papier
12,3 x 15,3 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

6

Religieuse lisant, 1928
Fusain sur papier
17,4 x 12,2 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

7

Trois femmes au guichet, 1928
Fusain sur papier
12,3 x 16,4 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

8

Conversation sur un banc public, 1928
Fusain sur papier
12,3 x 18,3 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

9

Trois ouvriers au travail, 1928
Fusain sur papier
17,3 x 12,2 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

10

À l'exposition, 1928
Fusain sur papier
18,2 x 10,1 cm
Don de monsieur Jacques Lapalme

11

Sans titre, vers 1930
(L'Hôtesse, Le Bavardage, Le Goûter, Le Premier Prix, La Difficulté, L'Erreur, Le Grand Schlem, Le Prix de consolation)
Aquarelle, graphite et crayons de couleur sur papier
8 éléments : 9 x 7 cm (chacun)
Don de madame Lise et de monsieur Guy Marcotte

12

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

13

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

14

Le Condor embouteillé*, N° 12, La Cigogne embouteillée, Le Dernier Souffle, 1942
Gouache sur papier
57,5 x 44,2 cm

15

Sans titre, 1943

Graphite, fusain et encre sur papier
57,3 x 51,1 cm
Don des Musées nationaux du Canada

16

Composition, 1950

Encre sur papier
20 x 24,8 cm

17

Sombre machine d'une nuit de fête, 1950

Encre noire et de couleur sur papier
27,8 x 21,4 cm

18

Sans titre, 1950

Gouache sur papier
18,9 x 22,2 cm
Legs Claude Hinton

19

Nuit de bal, 1954

Encre de couleur et gouache noire sur papier
27,2 x 20,8 cm

20

La Magie des signes, 1954

Aquarelle sur papier
57 x 78,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada

21

Sans titre (n° 71), 1954

Aquarelle sur papier
60,3 x 45,4 cm
Don des Musées nationaux du Canada

22

Les Pins incendiés, 1954

Aquarelle sur papier
77 x 56 cm
Don des Musées nationaux du Canada

23

Sans titre, 1954

Aquarelle sur papier
45,4 x 61 cm

24

La Coupe renversée, 1954

Aquarelle sur papier
55 x 76 cm

25

Sans titre, 1954

Aquarelle sur papier calque
35,3 x 42,8 cm

26

Sans titre, 1954

Aquarelle sur papier
61,2 x 45,5 cm
Don du docteur Bruno M. et de madame
Ruby Cormier

27

Mouvements contrariés, 1954

Aquarelle sur papier
76,8 x 56,5 cm

28

Sans titre, vers 1959-1960

Encre sur carton de cigarettes *Gitanes*
21 éléments : 7,4 x 8,8 cm environ (chacun)
Don des Musées nationaux du Canada

29

Manifeste **Refus global**, 1948

Paul-Émile Borduas et 15 signataires
Montréal, Mithra-Mythe
exemplaire 93
Médiathèque MACM

* titre employé par le MACM

Toutes les œuvres font partie de la Collection
du Musée d'art contemporain de Montréal

