

LA FEMME À LA MANDOLINE

La *Femme à la mandoline* est une huile sur toile réalisée par Paul-Émile Borduas en 1941. Déjà présentée à Toronto et à Abstraction 48, en 1942, elle a figuré dans la liste des oeuvres de l'exposition annuelle de la Société d'art contemporain à la Art Association of Montreal. Elle voyagea ensuite vers la Galerie nationale du Canada.

Cette oeuvre qui est en fait le portrait de Gabrielle, épouse de l'artiste, résume les principales préoccupations picturales de Borduas. L'année 1941 marque, en effet, l'époque où Paul-Émile Borduas se préoccupe beaucoup des recherches de Cézanne, Braque et Picasso, pour s'acheminer vers des expériences de peinture abstraite à l'automne de cette même année. Pour Borduas, "le chemin qui va de Cézanne à Braque aboutit à l'abstraction".¹

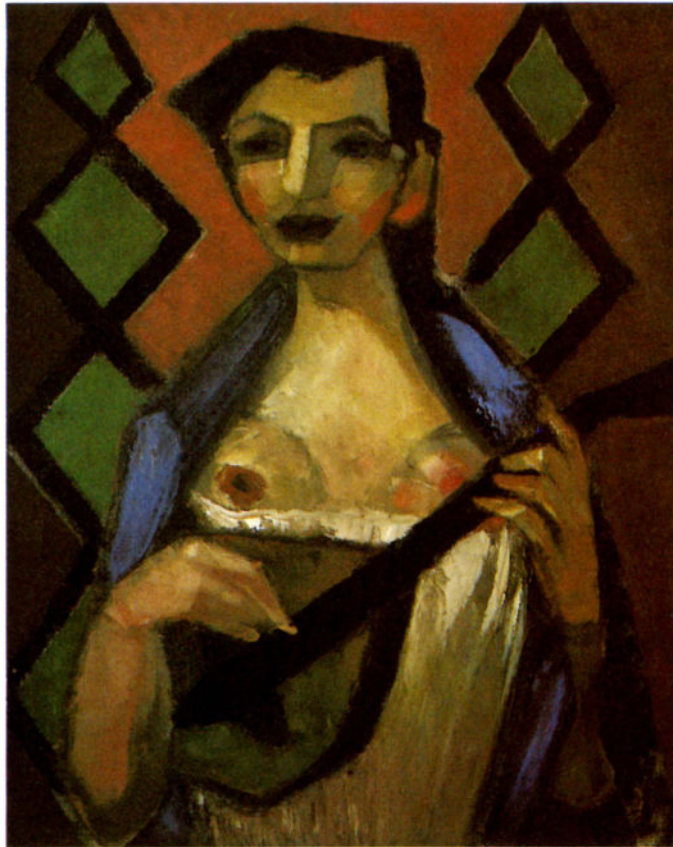
Même si les natures mortes se trouvent en grand nombre dans la production de l'artiste cette année-là, les portraits démontrent aussi bien l'influence de Cézanne et des cubistes de l'époque. La *Femme à la mandoline* de Borduas est d'ailleurs un thème que Picasso avait lui-même traité à maintes reprises. Borduas connaissait la *Jeune fille à la mandoline* de Picasso pour l'avoir vu reproduit dans le livre *peinture moderne* de Maurice Gagnon. Mais alors que pour Picasso cette oeuvre représente l'aboutissement de recherches faites à partir du thème des natures mortes avec des instruments de musique et une série d'études de nus, on ne peut pas donner autant de crédit à Borduas qui bénéficie de la somme des expériences de Picasso.

Comme la toile de Picasso, la *Femme à la mandoline* de Borduas est le portrait, coupé à la taille, d'une femme aux seins nus jouant de la mandoline. Mais, contrairement au portrait de Picasso, celui de Borduas représente une femme dont le visage aux traits cubiques nous est montré de face, alors que toute la position du corps est aussi en complète frontalité. Seule la mandoline laisse deviner une ligne oblique dirigée vers le spectateur. Les losanges, placés à l'arrière de la *Femme à la mandoline* de Borduas, deviennent presque décoratifs, alors qu'ils décrivaient plus particulièrement des objets dans l'oeuvre de Picasso.

François-Marc Gagnon, auteur d'une biographie critique et d'une analyse de l'oeuvre de Paul-Émile Borduas, suggère que les différences et les similitudes entre les tableaux de Picasso et de Borduas (ce dernier optant d'ailleurs pour une présentation simplifiée) "marquent bien l'attachement de Borduas à Cézanne et son hésitation à suivre Picasso dans son découpage analytique des volumes et sa réduction des masses en une sorte de bas-relief, élaborant ce qu'on a appelé un "espace tactile"... projetant l'objet en avant vers le spectateur".² On dira que la toile de Paul-Émile Borduas est plus à voir qu'à toucher et que les motifs de losanges se définissent à l'intérieur d'un espace visuel clairement repoussé vers l'arrière. Par contre, l'épaisseur des traits des losanges en question, ont pour effet d'accentuer les formes du fond du tableau, au même titre que celles du sujet.³ Ce souci de la composition du tableau qui donne lieu à l'expérimentation de volumes dans l'espace résulte principalement de l'influence de Cézanne.

Pour Borduas, l'automne 1941 marque le passage à la non-figuration. Bien que cela semble se concrétiser surtout à travers la réalisation de natures mortes, la *Femme à la mandoline* présente aussi certaines caractéristiques d'une peinture abstraite sur le point de naître. À la préoccupation de l'espace, déjà mentionnée

LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN (1939-1948)



Borduas, Paul-Émile *La femme à la mandoline*, 1941. Huile sur toile.

81 x 64,5 cm Coll.: Musée d'art contemporain, Montréal.

plus haut, s'ajoute chez Borduas une palette aux couleurs d'un Cézanne, un traitement plus spontané de la forme et une touche de plus en plus libérée laissant paraître les coups de pinceaux. En 1942, Borduas produit une série de gouaches qu'il intitule "Abstractions" et où la "quête de l'espace s'y accentue à travers des gammes de couleur de plus en plus serrées."⁴ On reconnaîtra, encore là, l'influence de Cézanne surtout à cause de la "ligne qui morcelle la surface, contourne la forme, fuit, revient, ne déterminant pas seulement des facettes, mais laissant aussi pénétrer des transparences des jeux de lumière, d'espace, de mouvement où l'on peut suivre le libre tracé de la main qui élabore la composition et où les plans ne sont déterminés que par la couleur pure, toute structure perspectiviste ayant disparu. Borduas dira de ces gouaches... qu'elles n'étaient que cubistes."⁵

De plus alors que Borduas tend vers l'abandon définitif de la figuration, certaines oeuvres de cette période mettent en place des systèmes d'oppositions formelles. La *Femme à la mandoline*, comparée par exemple à la *Femme aux bijoux*, du même auteur et datée de 1945, annonce déjà, selon François-Marc Gagnon le type de préoccupations auxquelles Borduas s'attardera plus tard dans ses oeuvres abstraites.⁶ L'influence de Cézanne et du cubisme, mariée à l'esprit déjà systématique de

Borduas, concourt à faire de la *Femme à la mandoline* un tableau charnière nécessaire à l'établissement d'un fil qui nous conduit à travers les passages de l'oeuvre entière de Borduas.

La Société d'art contemporain qui présente ce tableau en 1942, n'est pas consciente alors de toutes les valeurs que recèle cette oeuvre. Elle demeure pourtant ouverte à la nouveauté des recherches picturales de l'époque et assistera à la naissance de l'abstraction dans l'art au Québec.

Notes

1. Paul-Émile Borduas, *biographie critique et analyse de l'oeuvre François-Marc Gagnon*, Fides, 1978, p. 98.
2. Idem, p. 103.
3. *La Collection Borduas du Musée d'art contemporain*, 2e édition Espace cosmique et matière dans l'oeuvre de Borduas, par François Cloutier-Cournoyer, 1979, p. 18.
4. Idem
5. Idem
6. François-Marc Gagnon élabore cette idée dans son livre sur Borduas intitulé, *Paul-Émile Borduas, biographie et analyse de l'oeuvre*, p. 176.



La Société d'art contemporain (1939-1948)

Bien que l'on situe la formation de la Société d'art contemporain en janvier 1939, date à laquelle se tenait la première réunion des quelques douze artistes membres du premier regroupement, c'est aux efforts et à la personnalité de John Lyman, qui dès 1931 émet une tentative de la sorte, que l'on doit sa création. Né à Beddeford dans le Maine en 1886, puis élevé à Montréal, John Lyman, a la chance de voyager et d'étudier en Europe. Peintre lui-même, il ne cache pas son admiration pour la peinture moderne française qui lui sert de modèle. Il se fait aussi connaître comme critique d'art offrant une perspective plus large au public montréalais de l'époque. Il affiche une opposition marquée à l'esthétique réactionnaire des sociétés d'art et des musées et ne prétend pas du tout suivre l'exaltation que plusieurs manifestent à l'égard du Groupe des Sept. Il lutte contre la mentalité provinciale de l'"establishment" artistique au Québec, par des arguments clairs et fermés qu'il exprime à travers ses écrits.

En 1931, il tente un premier regroupement d'artistes indépendants par la fondation d'une école d'art nommée l'Atelier.

En 1939, John Lyman désire regrouper à l'intérieur de la Société d'art contemporain les artistes professionnels qui s'intéressent aux mouvements artistiques modernes. À cette époque, John Lyman est le président de la Société et Paul-Émile Borduas en est le vice-président. La Société d'art contemporain veut alors jouer un rôle important sur le plan de l'éducation du public en organisant des conférences, et être un groupe de pression privilégié dont le but est de lutter contre l'académisme. D'ailleurs, l'artiste qui veut faire partie de la Société d'art contemporain ne doit pas s'associer ou favoriser quelque académie que ce soit. La Société se charge d'organiser des expositions dans des lieux publics pour ses membres, et ce même si Lyman lui a fixé d'autres priorités. De 1939 à 1948, la Société d'art contemporain, a monté douze expositions. La première, inaugurée le 13 mai 1939, regroupe des oeuvres d'artistes contemporains européens. Dans le but d'informer le public et les artistes, des oeuvres telles que celles de Picasso, de Braque et de Kandinsky, pour n'en nommer que quelques-unes, sont alors exposées.

Un peu plus tard, soit en octobre 1939, la Société d'art contemporain organise à la galerie Stephens, rue Drummond, la première exposition de ses membres. On y retrouve alors des tenants de mouvements tels que le post-impressionnisme, l'expressionnisme, le réalisme social et le surréalisme. Les noms de Stanley Cosgrove, Louise Gadbois, Goodridge Roberts, Allan Harrison, Paul-Émile Borduas et Marian Scott figurent dans la liste des exposants. Marian Scott présente d'ailleurs une oeuvre qui annonce le début de son évolution vers un art abstrait. Paul-Émile Borduas, qui devait un peu plus tard devenir le chef du groupe des automatistes, peint très peu à cette époque malgré son poste de vice-président de

la Société d'art contemporain.

C'est en 1940, que le peintre Alfred Pellan revient de France et expose avec le groupe de la S.A.C. La presse voit déjà en lui un grand artiste pour le Québec. Stimulé par ce nouveau venu, Borduas s'informe et apprend plus encore sur "l'esprit et la saveur du modernisme européen des années trente."² Par contre, la présence d'Alfred Pellan ne tarde pas à faire naître des prises de positions fermes de la part de Borduas qui se sent menacé. Nous assistons alors à la naissance de deux courants historiques importants dans l'art québécois issus de deux interprétations différentes au surréalisme euroéen, il s'agit de l'automatisme et du Prisme d'Yeux.

Invité par la S.A.C. le père Alain-Marie Couturier arrive à Montréal en 1940. C'est à ce moment que la S.A.C. acquiert une force idéologique évidente et devient de plus en plus influente.

En 1942, la Société d'art contemporain prépare l'exposition "Aspects of Contemporary Painting in Canada". Des artistes de réputation nationale telle que Emily Carr n'y participent pas. Un scandale éclate alors dans le monde de l'art canadien, car cette exposition, jugée comme très partielle, doit ensuite aller au Metropolitan Museum of Art, à New York. À la suite de pressions exercées sur les organisateurs, on annule l'exposition à New York. Pourtant, la même année, l'exposition annuelle de la S.A.C., qui se tient le 8 novembre à la Art Association of Montreal circule vers d'autres centres en débutant par celui de la Galerie nationale à Ottawa.

En 1943, Maurice Gagnon, alors secrétaire de la S.A.C., organise une exposition intitulée **Les Sagittaires** ou de jeunes artistes, groupés autour de Borduas, auront la chance de se manifester à la galerie Dominion de Montréal. Étant donné que ce groupe compte parmi ses membres surtout des étudiants, la Société d'art contemporain, décide de créer un nouveau statut de membres "junior artists" (les jeunes artistes) afin de les regrouper officiellement. Cette modification a pour effet d'augmenter considérablement le nombre de ses membres et de lui donner d'autant plus d'envergure.

L'année suivante, au cours de l'exposition annuelle de la Société d'art contemporain, on voit apparaître les noms de jeunes artistes tels que Pierre Gauvreau, Charles Daudelin, Fernand Leduc et d'autres qui auront une activité stimulante pour le groupe. On dira que "les jeunes artistes exercent indirectement une influence considérable. Leur présence donne à Borduas une plus grande autorité et rend évident un nouveau fait de la vie artistique à Montréal: la communauté française est en train de parvenir à maturité alors que la communauté anglaise commence à glisser vers la stagnation."⁴

Par contre, un élément nouveau amorcera un mouvement qui sera fatal pour la Société. Il s'agit des multiples ré-

formes et exigences que les jeunes membres désirent effectuer.

De plus, comme les jeunes tenants de l'automatisme revendiquent de façon outrancière que leurs oeuvres soient jugées "au mérite", cela contribue à accentuer davantage le fossé qui les sépare du groupe de Pellan et des autres membres.

En 1948, un groupe d'artistes se réunit autour de Pellan. Pour exprimer leur idéologie ils publient le manifeste Prisme d'Yeux. Les dissensions idéologiques qui résultent du développement rapide de la peinture montréalaise à l'époque semblent de plus en plus insolubles. La Société d'art contemporain, malgré toute sa bonne volonté, ne parvient pas à satisfaire toutes les demandes.

Même si Borduas est nommé président à l'assemblée annuelle de la S.A.C., devant autant de désaccord, et réalisant que ses appuis diminuent, il quitte son poste peu de temps après. Sa démission entraîne celle de Pierre Gauvreau et de Jean-Paul Riopelle. Peu après, les artistes membres de Prisme d'Yeux quittent à leur tour le groupe, mettant ainsi sérieusement en péril l'existence de la Société. D'ailleurs, Robert Élie, alors nouveau président, convoque les membres à une réunion extraordinaire le 8 novembre 1948 au cours de laquelle la S.A.C. est dissoute officiellement.

Manon Blanchette
Conservatrice aux
expositions temporaires

NOTES

1. Citation reproduite par Christopher Varley dans le catalogue de l'exposition de la Société d'art contemporain et tirée de "L'atelier", 1931, (brochure); cité dans John Lyman, Musée des beaux-arts, Montréal, 1963.
2. "La Société d'art contemporain 1939-1948", The Edmonton Art Gallery, 1980, p. 23.
3. Idem, p. 25.
4. Idem, p. 29.

Notes bibliographiques

1. **Borduas**, par Robert Élie, chez l'Arbre, 1943
2. **Paul-Émile Borduas Écrits/Writings 1942-1958**, présentés et édités par François-Marc Gagnon sur les presses de la New York University en 1978.
3. **La Collection Borduas du Musée d'art contemporain**. Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 2e édition 1979.
4. **Paul-Émile Borduas, esquisses et oeuvres sur papier 1920-1940**. Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1977.
5. **Paul-Émile Borduas 1905-1960**. Catalogue de l'exposition du même nom, rendue possible en 1962 grâce à la Galerie nationale du Canada, la Art Gallery of Toronto et le Musée des beaux-arts de Montréal.