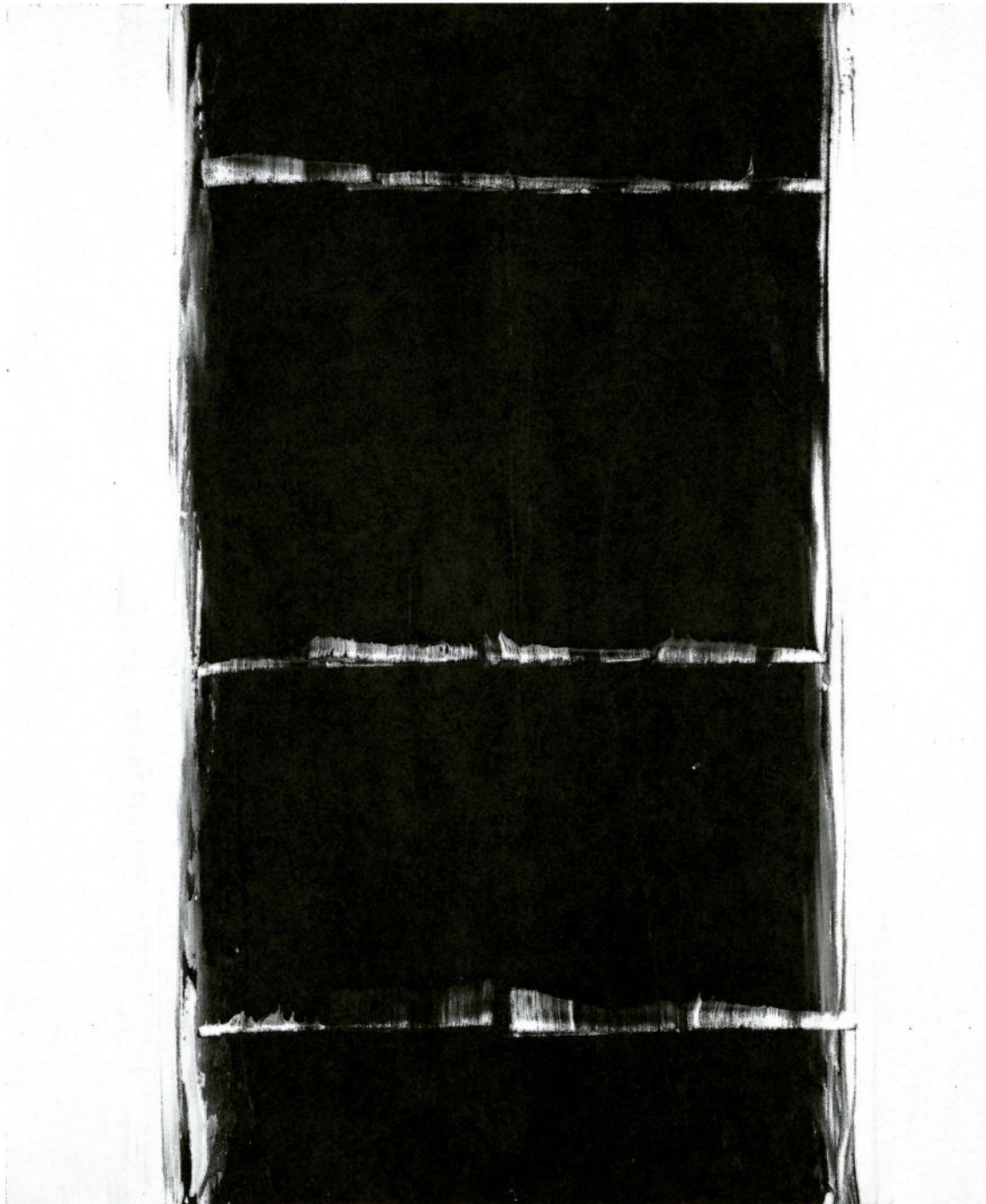


## PAUL-ÉMILE BORDUAS: SANS TITRE (no 42)\*



BORDUAS, Paul-Émile,  
**Sans titre (no 42)** 1959?  
Huile sur toile  
73 x 60 cm  
Coll: Musée d'art contemporain, Montréal

\* Exposée dans le cadre de PAUL-ÉMILE BORDUAS: DIFFUSION DE L'OEUVRE du 14 janvier au 21 février 1982



## Paul-Émile Borduas: Sans titre (no 42)

On connaît les principales étapes du cheminement de Borduas: aux années de formation, d'abord passées auprès d'Ozias Leduc, à Saint-Hilaire, puis à l'École des Beaux-Arts de Montréal et aux Ateliers d'art sacré de Paris, succède un travail d'enseignement que la publication du *Refus global*, en 1948, freinera brusquement. On est alors en pleine période automatiste et Borduas, depuis l'automne 41, oriente sa peinture vers une abstraction croissante du motif. C'est aussi l'époque où l'artiste, sans travail et en conflit depuis plusieurs années avec le conservatisme du milieu québécois, pense à l'exil pour la première fois; cinq ans plus tard, soit au printemps 1953, il mettra ce projet à exécution et quittera définitivement le Québec pour les États-Unis. À New York, sa peinture bénéficie de la confrontation avec les avant-gardes américaine et européenne; Borduas s'y familiarise avec l'expressionnisme abstrait et découvre une nouvelle génération de peintres européens, dont Soulages et Mathieu. En 1955 nouveau départ; Borduas réalise un vieux rêve et s'embarque pour la France. Il y passera les cinq dernières années de sa vie, travaillant à une peinture de plus en plus dépouillée. C'est à cette dernière période, sa "période parisienne", qu'appartient *Sans titre (no 42)*.

Cette huile sur toile, dont l'exécution remonte aux environs de 1959, est entrée dans la collection permanente du Musée d'art contemporain en 1973; elle faisait alors partie d'un don des Musées nationaux du Canada, don qui enrichit la collection du musée d'une soixantaine d'oeuvres de Borduas. C'est une toile de dimension moyenne, à peine plus haute que large, et de composition relativement simple; une bande verticale noire, ponctuée de "reflets" horizontaux blancs, occupe le centre du tableau et joint la bordure supérieure à la base de l'oeuvre. Il s'agit d'une construction géométrique, rigoureuse et statique, si ce n'était de la matière picturale qui par endroit est texturée, du contact entre les plans qui les fait se fondre plus qu'il ne les découpe, de la surface des rectangles noirs qui est inégale... On verra d'abord comment l'espace du tableau est structuré, pour ensuite y chercher en quoi cette structure est menacée, tiraillée par ce que Borduas appelait lui-même "un ordre exorbitant".

De 1941, époque des premières oeuvres non figuratives et de l'automatisme naissant, jusqu'aux dernières toiles de l'artiste, ses tableaux noirs et blancs réalisés à Paris, la structure de l'espace traverse au moins quatre phases distinctes dans l'oeuvre de Borduas.

De 1941 à 1950, et bien que certaines nuances doivent être établies d'une toile à l'autre, l'espace créé est encore très lié à la représentation illusionniste. La surface de l'oeuvre semble être creusée en profondeur, des formes aux couleurs claires étant posées sur un fond généralement plus sombre. À ce rapport entre tonalités opposées vient s'ajouter un autre type d'approfondissement de l'espace; ce dernier demeure hiérarchisé, l'essentiel de "l'action" se jouant au centre et à l'avant-plan du tableau. En somme ces toiles représentent encore "quelque chose" (l'imaginaire) et le regard du spectateur

peut toujours y circuler.<sup>(1)</sup>

Vers 1950 Borduas réalise une série d'encres et d'aquarelles où le rapport précédent, du fait qu'il s'agit d'oeuvres sur papier, se trouve inversé; le fond est clair, sinon carrément blanc, et les formes qui s'en détachent sont plus sombres. L'espace est moins profond, plus ambigu. En 1953-1954 Borduas travaille davantage ce revirement et l'adapte à sa peinture.<sup>(2)</sup> François-Marc Gagnon décrit ainsi le résultat obtenu:

*Borduas maintenait la dichotomie entre objet et fond, seul le rapport entre les deux avait changé dans sa peinture. De fond reculant à l'infini, l'arrière-plan était devenu repoussoir vers le spectateur des objets situés devant lui.<sup>(3)</sup>*

La troisième étape, révélatrice quant à l'influence de la peinture américaine sur Borduas, amènera ce dernier à adopter la composition "all over". Sous l'influence de Kline et de Pollock, l'artiste lie étroitement la forme (éclatée et aux couleurs diverses) et le fond; l'imbrication des plans, ajoutée aux effets de texture, est telle qu'elle empêche toute lecture univoque, tout repérage d'objets se détachant sur un fond atmosphérique.<sup>(4)</sup>

Peu de temps après son arrivée à Paris, Borduas réintroduit la forme (généralement noire ou très foncée), mais une forme située tantôt derrière, tantôt devant un espace/écran presque uniformément blanc. Dans ces oeuvres, plus que dans les précédentes où la couleur jouait encore un rôle important, tout est question de texture, d'empâtement, et la forme sera lue comme forme (plutôt que trouée) seulement si l'exécution de l'oeuvre la situe "devant" cet espace/écran.

*Sans titre (no 42)* relève de cette formule, en même temps qu'elle en illustre toute la complexité. De prime abord la bande noire semble "glisser" sur un fond blanc, qu'une épaisseur moindre de pigment laisse entrevoir dans les trois "manques" horizontaux. Par contre, et dès qu'on s'arrête aux limites de cette bande, son rapport à la surface blanche est moins bien défini; le noir est "chamarré" de blanc, à moins que ce ne soit l'inverse...

L'ambiguïté est encore plus grande lorsque interviennent les bordures supérieure et inférieure; à cet endroit la bande noire quitte le tableau, suggérant du même coup l'infini de l'espace en cause, sa nature cosmique. Dès lors, il semble vain de vouloir découvrir une quelconque dichotomie forme/fond; l'espace du tableau devient mouvement, énergie pure. La bande noire n'est plus que dynamisme et entraîne avec elles les bandes latérales. Quelque chose transparait ici du caractère ultime, fortement spirituel, des oeuvres d'un Barnett Newman.<sup>(5)</sup>

C'est sur ce plan que l'oeuvre fait échec au discours critique de type formaliste. Borduas réapparaît alors, et avec lui la croyance profonde en une peinture qui cherche encore à rendre une image du monde, malgré l'apparition de courants plus radicaux.<sup>(6)</sup>

*Un monde illimité au-delà du visuel s'ouvre tout grand dans les dernières toiles. Cette conquête d'un espace cosmique où nous lançons nos émois, nos espoirs, nos certitudes, à tout du vertige.<sup>(7)</sup>*

Ce monde, on l'aura compris, n'a rien de naturaliste ou de cloisonné. À l'image de Borduas, qui refuse toute forme de nationalisme, sa peinture des dernières années aspire à l'universel. Quant à savoir quelle direction aurait prise son oeuvre, si la mort n'y avait brusquement mis un terme... Une observation mérite d'être faite, sur laquelle l'histoire de l'art s'est peu attardée: au printemps 1958, Yves Klein invite le Tout-Paris au vernissage des murs nus de la galerie Iris Clert. Borduas s'y est peut-être rendu; on sait toutefois qu'il gardait, dans sa bibliothèque, un des principaux textes de Klein: "Le dépassement de la problématique de l'art". On sait aussi qu'il peignit, à l'été 58, une série de cinq oeuvres monochromes...

PIERRE LANDRY  
rechercheur

### NOTES

- (1) Cf. *L'Écossais redécouvrant l'Amérique* (1946); collection du Musée d'art contemporain.
- (2) Cf. "Pâques" (1954); collection du Musée d'art contemporain.
- (3) Gagnon, François-Marc, **Paul-Émile Borduas; Biographie critique et analyse de l'oeuvre**, Montréal, Fides, p. 333.
- (4) Cf. "Sans titre (no 12)" (1955); collection du Musée d'art contemporain.
- (5) Sur la parenté entre les préoccupations de Borduas et celles de Newman, Gottlieb et Motherwell, au sujet de la notion de "contenu", se référer à l'article de Fernande Saint-Martin, "Le sujet de la peinture et l'automatisme de Borduas" (*Racar*, VII, no 1-2, 1980, p. 4-14), et en particulier au passage suivant: "Et il (Borduas) dut assumer aussi les rôles de Newman, Gottlieb et Motherwell, dans ce questionnement particulier de ce qui devait être le "sujet" du tableau. À la façon de Newman, le questionnement de Borduas ne fut pas tellement celui d'un théoricien sémiologue que celui d'un métaphysicien, tentant de déterminer les rapports qui existent entre le langage plastique d'une part et la nature de cette nécessité qui pousse à organiser les éléments picturaux". (p. 6)
- (6) Se rappeler la controverse qui opposa Borduas aux premiers plasticiens, pour qui donner un "sens" à l'oeuvre ne relevait pas d'une opération assumée de façon consciente par le peintre. "Autrement dit, si une forme se trouvait "chargée de sens", dans leur peinture, ce n'était pas intentionnellement" (Gagnon, *Op. cit.*, p. 376). Comme ils l'écrivirent eux-mêmes dans leur manifeste de 1955, "les plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques: ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments."

ISBN: 2-550-02246-7  
Dépôt légal, 1er trimestre 1982  
Bibliothèque nationale du Québec  
© Ministère des Affaires culturelles, 1982