



Jean-Philippe  
Warren

# L'ART VIVANT

Autour de  
Paul-Émile Borduas

Boréal  
Extrait de la publication

Les Éditions du Boréal  
4447, rue Saint-Denis  
Montréal (Québec) H2J 2L2  
[www.editionsboreal.qc.ca](http://www.editionsboreal.qc.ca)

# L'ART VIVANT

DU MÊME AUTEUR

- Un supplément d'âme. Les intentions primordiales de Fernand Dumont (1947-1970)*, Presses de l'Université Laval, 1998.
- Sortir de la « Grande Noirceur ». L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille* (avec E.-Martin Meunier), Septentrion, 2002.
- L'Engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone (1886-1955)*, Boréal, 2003.
- Sociologie et Valeurs. Quatorze penseurs québécois du XX<sup>e</sup> siècle* (codirection avec Gilles Gagné) Presses de l'Université de Montréal, coll. « Corpus », 2003.
- Les Visages de la foi. Figures marquantes du catholicisme québécois* (codirection avec Gilles Routhier), Fides, 2003.
- [Edmond de Nevers], *La Question des races. Une anthologie*, textes choisis et présentés par Jean-Philippe Warren), Bibliothèque québécoise, 2003.
- Edmond de Nevers, portrait d'un intellectuel (1862-1906)*, Boréal, 2005.
- Hourra pour Santa Claus ! La commercialisation des fêtes au Québec 1885-1915*, Boréal, 2006.
- Mémoires d'un avenir. Dix utopies qui ont forgé le Québec*, sous la direction de Jean-Philippe Warren, Nota bene, coll. « Québécois », 2006.
- Ils voulaient changer le monde. Le militantisme marxiste-léniniste au Québec*, VLB, 2007.
- Une douce anarchie. Les années 68 au Québec*, Boréal, 2008.

Jean-Philippe Warren

# L'ART VIVANT

Autour de Paul-Émile Borduas

Boréal

© Les Éditions du Boréal 2011  
Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2011  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Diffusion au Canada : Dimedia

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
et Bibliothèque et Archives Canada*

Warren, Jean-Philippe, 1970-

L'art vivant : autour de Paul-Émile Borduas

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7646-2137-0

1. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960. 2. Peintres – Québec (Province) – Biographies. 3. Automatismes (Mouvement) – Québec (Province). I. Titre.

ND249.B6W37 2011 759.11'4 C2011-941388-4

ISBN PAPIER 978-2-7646-2137-0

ISBN PDF 978-2-7646-3137-9

ISBN ePUB 978-2-7646-4137-8

## Le seuil

Paul-Émile Borduas est un monument du Québec du xx<sup>e</sup> siècle. S'intéresser à ses succès comme à ses échecs, à ses espoirs comme à ses doutes, c'est chercher à comprendre le devenir d'une communauté canadienne-française qui, dans les années 1940 et 1950, tentait de s'approprier une nouvelle parole dans laquelle pourraient s'exprimer des aspirations collectives jusque-là enfouies ou hésitantes. La carrière de Borduas peut sembler déconcertante, car dans la biographie de cet exilé réside une partie de l'énigme d'une collectivité qui dut se renier elle-même pour assurer son avenir. C'est pourquoi je tenterai, avec cet ouvrage, de jeter une lumière neuve sur le parcours de ce peintre qui, comme le disait Jean Éthier-Blais, se situait « au centre de nos contradictions ». J'apporterai une autre touche, loin d'être définitive, au portrait de ce personnage complexe aux prises avec les questionnements d'une époque en pleine ébullition.

Le sujet central de ce livre, c'est Paul-Émile Borduas. Cependant, le lecteur ne trouvera pas dans les pages qui suivent une analyse exhaustive du manifeste *Refus global*, ni une étude attentive des gouaches et des huiles de Borduas, ni un récit biographique. Il s'agit plutôt ici de suivre les méandres de l'évolution ayant conduit Borduas à adopter une certaine approche picturale en rupture radicale avec l'académisme de son temps. Qu'est-ce qui explique que l'abstraction, naguère considérée comme décadente, parut soudain acceptable aux yeux d'un homme destiné à l'origine à embrasser une carrière de décorateur d'églises ? Comment Borduas a-t-il abouti à l'automatisme ?

tisme, c'est-à-dire à une méthode de création qui laissait se déployer plus ou moins librement les pulsions du subconscient, après avoir baigné dans la pédagogie conservatrice de l'École des beaux-arts de Montréal ? Telles sont les questions auxquelles je tâcherai d'apporter quelques éléments de réponse.

Je ne suis pas un historien de l'art, et je ne prétends pas offrir ici un traité sur l'art abstrait au Québec. Je m'intéresse au cheminement intellectuel de l'homme, non aux différentes périodes de création du peintre. Pour saisir le déploiement de sa pensée sur l'art, j'adopte uniquement le point de vue de l'évolution des idées. En outre, comme je m'intéresse aux origines de l'acceptation de l'art abstrait au Québec, je ne fais guère référence ici au manifeste *Refus global*. Non seulement ce texte pamphlétaire parle en définitive très peu de peinture, mais il se situe au point d'aboutissement d'une démarche dont il m'importe plutôt de retracer la genèse. Je suis d'ailleurs d'avis que maints commentateurs ont projeté sur les années qui précèdent la parution de *Refus global* les idées du manifeste, entérinant une lecture rétrospective qui fausse la nature des tâtonnements et des expérimentations des artistes dans les années 1940 et donne à toute l'aventure de l'automatisme québécois une cohérence téléologique qu'elle n'a jamais eue.

Pour nourrir mon analyse, je me suis abondamment servi des textes de Borduas. Les trois imposants volumes qui rassemblent ses écrits et sa correspondance dévoilent la richesse de ses interrogations et l'étendue de ses intérêts intellectuels. C'est cet homme qui, à l'âge de vingt-sept ans, devant un M<sup>gr</sup> Maurault attentif, s'inquiétait des dérives philosophiques des discours tenus à l'École des beaux-arts ! Partisan du geste spontané, le maître de Saint-Hilaire dissertait volontiers sur les théories de l'art contemporain avec ses amis et ses collègues. D'une intelligence vive et appliquée, il avait acquis la réputation de fin causeur et de critique habile. On disait de lui qu'il pensait à ses toiles autant qu'il peignait<sup>1</sup>. « Nous parlions de création spontanée, rapporte Robert Élie, mais il faut dire que de nombreuses incursions sur le plan de la logique précèdent les moments d'éclosion. Borduas se passionne pour le jeu des idées et, dans une conver-



sation ou dans un cours, il aime mettre au point de subtiles mécaniques<sup>2</sup>. » La matière est donc riche pour celui qui cherche à dégager les motifs ayant pu inciter Borduas à embrasser l'art non-figuratif.

Or, à lire ses écrits ainsi que la littérature qui a été produite de son vivant sur son œuvre, on s'aperçoit que, bien que Borduas ait très tôt quitté l'Église catholique, ses propos, dans les années 1940, trouvaient de l'écho chez plusieurs catholiques progressistes. Loin de conforter l'image de l'artiste incompris et solitaire, l'analyse du corpus produit par le milieu d'avant-garde montréalais montre que la tangente qu'a prise le jeune Borduas n'était pas en rupture complète avec l'idéologie des intellectuels critiques de sa génération. C'est de là que m'est venue l'idée d'écrire un essai qui tâcherait de retracer les points de convergence et de divergence entre Borduas et certains penseurs catholiques, afin d'illustrer combien le dialogue fécond qu'il a entretenu avec quelques-uns de ses collègues a aidé le peintre à préciser et à affiner sa compréhension de l'art moderne.

À l'évidence, ce dialogue de Borduas avec les penseurs catholiques ne fut jamais entièrement serein. Au contraire, il fut sans cesse habité par des tensions considérables, tensions qui provenaient d'une lourde mésentente quant à la véritable nature du travail artistique et qui sont allées en s'accroissant au fur et à mesure où Borduas approfondissait sa pratique de l'automatisme. Toutefois, la question qui se pose n'est pas de savoir qui avait raison au milieu de ces malentendus et de ces équivoques, mais de saisir comment l'artiste, au moment de son renvoi de l'École du meuble, en 1948, pouvait croire que le père Louis-Marie Régis, un dominicain, serait favorable à l'exposé de sa philosophie nouvelle ou que, dans l'autre sens, le frère Jérôme, un frère de Sainte-Croix, pouvait juger tout à fait acceptable de signer *Refus global*.

La question qui m'anime est la même que je me pose depuis mes premiers travaux sur Fernand Dumont et Gérard Pelletier : celle des origines catholiques de la Révolution tranquille<sup>3</sup>. Mais, cette fois-ci, la démarche est différente, puisque j'étudie un homme qui a très tôt rompu avec la religion catholique de son enfance et a tenté de lui substituer une éthique radicalement différente. L'objectif de ce livre

n'est cependant pas de rabattre l'œuvre entière de Borduas sur le renouveau moral, culturel et religieux qui transformait alors la province. Bien que sa foi ne se soit pas vraiment démentie (pas plus qu'elle ne s'est affirmée) jusqu'au sortir de la guerre, bien que François Hertel ait pu déclarer péremptoirement que, « jusqu'à sa découverte des surréalistes, Borduas ne lisait pour ainsi dire que des revues de dévotion<sup>4</sup> », et bien que ses premières gouaches surréalistes aient continué de porter, du moins en partie, la tradition d'art sacré dont il était issu<sup>5</sup>, il serait pour le moins douteux de chercher quelque rapport direct entre l'*aggiornamento* catholique et l'automatisme, et d'aller jusqu'à prétendre que l'automatisme a été, ainsi que le postulait Jean Éthier-Blais, le simple contenu d'une forme croyante inchangée. « Le cercle magique de l'enfance, de l'adolescence et du début de l'âge mûr de Borduas est composé d'Ozias Leduc, de M<sup>gr</sup> Olivier Maurault, de Maurice Denis et des théoriciens de l'art sacré. On pourrait, à la rigueur, parler d'une École de Saint-Hilaire où la mystique, une religiosité diffuse, un besoin profond de s'élever au-dessus de l'inculture sont les éléments primordiaux. Jusqu'à la fin de sa vie, Borduas évoluera à l'intérieur de ces catégories intellectuelles et psychologiques ; il les évidera de leur contenu d'antan, mais les cadres anciens ne bougeront pas<sup>6</sup>. » Cette interprétation, pour séduisante qu'elle paraisse, me semble trop réductrice. Elle empêche de saisir la nature spectaculaire de la révolution automatiste. Il saute aux yeux que le Borduas du *Refus global* s'est inscrit en faux contre les idéologies cléricales dominantes, ce sur quoi les contemporains ne se sont pas trompés. Sans avoir jamais songé à imposer à quiconque son athéisme, le Borduas de la fin des années 1940 pensait que la religion chrétienne constituait une entrave à l'art véritable et à une vie pleinement vécue.

Le but de cet ouvrage n'est donc pas de faire croire que les automatistes étaient des chrétiens sans le savoir et que leurs œuvres recèlent une prière inconsciente, mais simplement de dégager certains recoupements qui existent entre les réflexions des intellectuels catholiques progressistes et les peintres d'avant-garde. L'évolution globale de la sensibilité spirituelle au pays a pu en effet sembler, au moins pendant un certain temps, aller dans le sens des recherches picturales

de Borduas, et c'est par conséquent aussi de l'intérieur d'un bouleversement dans l'expression de la foi que l'union entre penseurs catholiques et artistes d'avant-garde s'est faite, avant que cette entente fragile, cousue de nombreux quiproquos, ne finisse par éclater en mille morceaux. Robert Élie avait raison d'écrire : « Il n'y a pas de génération spontanée, mais au bout d'une longue évolution, il arrive que les événements se précipitent et qu'un seuil soit traversé, si bien que la vie s'en trouve transformée<sup>7</sup>. » C'est la route vers ce seuil que suit cet essai<sup>8</sup>.

Quatre écueils menacent de compromettre l'étude de la trajectoire suivie par Borduas dans les années 1940. En premier lieu, je concède qu'il est souvent trompeur de scruter le monde des idées pour comprendre la démarche d'un artiste. Le douanier Rousseau est resté célèbre pour son mauvais jugement artistique, alors même qu'il démontrait un œil sûr pour réaliser des merveilles. Il faut se méfier d'une équivalence trop idéale entre le discours d'un peintre et sa pratique effective. Il ne s'agit donc pas ici de dénicher dans les productions de Borduas le reflet plus ou moins fidèle de ses principes philosophiques. Ses toiles se valent en elles-mêmes, et la compréhension de la pensée esthétique de leur auteur n'ajoute ni ne retranche pas une once de plaisir à leur contemplation.

En deuxième lieu, tous les témoins de cette époque n'ont pas laissé des écrits aussi volumineux que Borduas, Fernand Leduc (le « théoricien du groupe<sup>9</sup> »), Claude Gauvreau (l'âme du mouvement<sup>10</sup>), voire Robert Élie. Le problème, c'est que ces personnages ne sont pas également représentatifs des diverses tendances qui agitaient le mouvement d'avant-garde. De l'extérieur, le groupe des automatistes semblait bien soudé, uni, cohésif, alors qu'en vérité il était divisé en une foule d'interprétations dissonantes. Un même esprit l'animait, certes, mais ses manifestations étaient multiples, comme le prouvera la débandade du groupe après la publication de *Refus global*. Il est fatal que l'analyse soit biaisée en fonction des seules sources documentaires dont nous disposons, mais il faut tout de même faire attention de ne pas assimiler les propos de Fernand Leduc à ceux de Jean-Paul Riopelle ou de Marcelle Ferron.

En troisième lieu, en braquant d'abord mon regard sur Borduas,

je reconnais avoir infléchi mon analyse vers la peinture au détriment d'autres formes d'expression artistique pratiquées par les automatistes, dont le design (Madeleine Arbour), le théâtre (Muriel Guilbault), la poésie (Thérèse Renaud, Claude Gauvreau), la danse (Françoise Lespérance, Françoise Sullivan, qui fut aussi peintre) et la photographie (Maurice Perron). Entre autres, la contribution des femmes a pâti de ce parti pris : elles n'ont pas autant écrit que les hommes et elles ont pratiqué des genres autres que la peinture. Un excellent livre sur ces artistes étant paru, je me permets d'y renvoyer tout de suite le lecteur<sup>11</sup>.

Enfin, un dernier piège de l'analyse historique découle de l'interprétation toujours un peu trop littérale que nous pourrions être portés à faire des textes de Borduas. Tâchant de mieux saisir les tentatives de récupération religieuse de l'expérience personnelle de Borduas, il convient d'être vigilant et de ne pas confondre, par exemple, « la foi dans l'œuvre » et « la foi chrétienne », en perdant de vue le travail rhétorique qui traverse toute réflexion critique. La dimension métaphorique et polysémique de nombreux termes du langage courant (que l'on pense seulement à « esprit » ou « transcendance ») menace de semer beaucoup de confusion sur les débats de l'époque et d'aplanir dans une équivalence trompeuse d'importantes divergences. Ce glissement est particulièrement à craindre lorsque l'on passe des perceptions véhiculées par le milieu de la critique au sens réel de l'expérience picturale de Borduas. En bien des occasions, Borduas et quelques-uns de ses contemporains ont cru parler des mêmes choses, alors qu'ils évoquaient, avec un vocabulaire commun, des réalités différentes. Afin d'éviter ces pièges, les introductions historiques, notes érudites et commentaires critiques d'André-G. Bourassa, de Jean Fisette et de Gilles Lapointe dans les trois volumes des écrits complets de Paul-Émile Borduas sont d'une grande utilité. Pour la chronologie, il faut se fier à l'incontournable biographie de Borduas écrite par François-Marc Gagnon, ainsi qu'à la *Chronique du mouvement automatiste québécois*, du même auteur.

Cet ouvrage est divisé en quatre parties. Dans la première, j'étudie comment un sentiment collectif nouveau, celui de l'inquié-

tude, a contribué à émanciper l'art des ornières nationalistes et cléricales. La dénonciation du « goupillon » et de la « tuque » a en effet d'abord eu pour cible l'art Saint-Sulpice et folklorique de l'entre-deux-guerres. Entreprenant une véritable révolution esthétique, la recherche de l'universel a conduit les artistes catholiques, dans les années 1940, à prendre position en faveur de l'abstraction.

Dans la deuxième partie, je montre comment, pour cette raison, des critiques d'art catholiques ont peu à peu reconnu la nécessité de procéder à une triple rupture : rupture avec la société bourgeoise, définie comme trop conformiste et triviale ; avec la reproduction à l'identique du monde matériel, dans la mesure où il importait que l'artiste exprime plutôt sa sensibilité propre en puisant dans les tréfonds de son être ; enfin, avec la raison, puisque, comme le disait le père Marie-Alain Couturier dans un passage que n'aurait pas désavoué Borduas, les jeux de lignes et de couleurs que le peintre étalait sur la toile prenaient source dans « un fond obscur de l'être où précisément l'âme et le corps semblent confondre leurs pouvoirs dans une unité primitive trop simple, trop élémentaire pour pouvoir être objet de connaissance rationnelle et donc de libre usage<sup>12</sup> ». Ces trois ruptures allaient pousser certains peintres à reconnaître la toile elle-même comme le but ultime de leurs investigations picturales. C'est dans la pâte étalée sur la toile qu'ils allaient entrevoir la réconciliation idéale de l'exploration du cosmos et de la prospection du moi.

Dans la troisième partie, je dégage les principes pédagogiques qui vont opposer de manière virulente les partisans des beaux-arts aux chantres du surréalisme. La véhémence des critiques des « trucs » des « bôzards » n'aura d'égale que la vigueur de l'apologie des dessins d'enfants. La créativité et la candeur des jeunes élèves seront désormais considérées supérieures à la panoplie de formules toutes faites diffusées dans les écoles de la province. Adoptant dans son enseignement à l'École du meuble une attitude considérée par plusieurs observateurs comme rousseauiste, pour ne pas dire libertaire, Paul-Émile Borduas s'est attiré les foudres de ceux qui ne pouvaient admettre que la tâche d'un professeur était de guider l'élève sans chercher à le dresser. Le scandale de l'éducation privilégiée par Bor-

duas et certains catholiques progressistes (dont le frère Jérôme) reflète directement les résistances du milieu conservateur québécois face à une manière nouvelle de peindre ayant définitivement rompu avec l'ancien réalisme.

Pourtant, comme le montre la quatrième et dernière partie de ce livre, c'est bel et bien la publication de *Refus global* qui provoquera la marginalisation définitive de Borduas. Alors que les catholiques les plus progressistes de l'époque avaient pu accepter une peinture abstraite, voire automatiste et surréaliste, et avaient accueilli favorablement un enseignement libre et alternatif, ils ne pouvaient accepter le cri de révolte contre Dieu et la religion contenu dans le manifeste. À ce moment-là, les multiples malentendus qui avaient permis un compagnonnage de Borduas et des catholiques éclairés (lesquels s'imaginaient voir dans ses tableaux la même quête de transcendance qui les animait) vont voler en éclats, et *Refus global* paraîtra naître de nulle part, alors que, en fait, il avait en partie mûri grâce à un colloque continu avec plusieurs intellectuels chrétiens.

Le présent essai a bénéficié des commentaires et des conseils de nombreuses personnes. Je tiens à remercier tout d'abord Christian Roy, sans qui ce livre n'aurait pu exister. Embauché à titre d'assistant de recherche, il m'a aidé, par son érudition, à préciser mes hypothèses de départ. Karim Larose a lu une première version du manuscrit avec sa finesse habituelle et, par ses accords autant que par ses désaccords, a permis de dénouer bien des passages équivoques. Sa contribution à la rédaction finale de ce manuscrit est inestimable, et je ne saurais avouer sans gêne la dette que j'ai contractée à son égard. L'un des deux évaluateurs du Programme d'aide à l'édition savante (PAES), Michel Biron, a aussi généreusement accepté de me faire partager ses remarques et critiques. Qu'ils soient tous remerciés pour leur soutien et leur complicité.

# Notre inquiétude

*Le domaine de l'art est le domaine de l'aventure, de l'inquiétude.*

MARIE-ALAIN COUTURIER

La genèse de l'automatisme est déjà documentée par une littérature impressionnante : études littéraires, analyses de discours, chronologies, essais critiques... La relecture des écrits de Borduas tenant compte du contexte social et idéologique, surtout à travers l'étude des réseaux immédiats ou étrangers (new-yorkais et parisien), a fait l'objet d'une kyrielle de conférences et de colloques. François-Marc Gagnon a fait paraître une biographie méticuleuse et une chronique détaillée du mouvement automatiste ; Esther Trépanier a montré dans des travaux novateurs comment « le triomphe de l'abstraction n'est que l'aboutissement d'une période de transition dont le Québec, pas plus que tout autre, n'a fait l'économie<sup>1</sup> » ; d'autres chercheurs, dont Ray Ellenwood, Jean Fiset et Gilles Lapointe, ont enrichi notre compréhension des racines intellectuelles de l'automatisme<sup>2</sup>. Cette masse importante d'études jette un vif éclairage sur la ribambelle de mobiles qui conduisit une génération d'artistes à embrasser l'art non-figuratif dans les années 1940.

Jusqu'ici, deux hypothèses principales ont été avancées pour saisir le cheminement de Borduas vers l'abstraction. D'une part, cer-

tains auteurs ont insisté — à juste titre — sur l'influence centrale du surréalisme. « Je ne soupçonne personne d'être plus près de nous comprendre que Breton, écrivait Borduas dans une lettre à Jean-Paul Riopelle datée de février 1947. C'est à lui que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête<sup>3</sup>. » D'autre part, des chercheurs ont noté la contribution des artistes anglophones montréalais (y compris des nombreux peintres juifs) à l'évolution générale de la peinture québécoise<sup>4</sup>. Ils ont souligné, en particulier, le rôle indiscutable joué par John Lyman sur la carrière de Borduas à travers la fondation de la Société d'art contemporain en 1939<sup>5</sup>. Ces deux influences sont capitales. Il est évident que la sensibilité de Borduas n'aurait pas pris le même tour sans la rencontre (livresque ou personnelle) de Breton et de Lyman.

Néanmoins, à force de chercher en Amérique anglophone ou en Europe les sources de *Refus global*, on laisse entendre que c'est à l'écart de ce qui se faisait et se pensait au Canada français de la Grande Noirceur, voire à l'encontre de toutes les idées véhiculées par ses compatriotes, que Borduas aurait découvert la nécessité d'inventer un style qui soit en conflit ouvert avec l'académisme. Voilà une image qui vient conforter le mythe de l'artiste solitaire, isolé, en butte aux vexations de son milieu, ayant l'obligation héroïque de surmonter les obstacles que la société dresse devant lui<sup>6</sup>. Elle n'est pas entièrement fautive, bien entendu. Comme on le verra plus loin, il s'avère que Borduas non seulement a été son propre maître, mais a marqué très tôt une foule de gens, soit directement (par ses cours, des débats publics, des discussions hebdomadaires organisées à son domicile), soit indirectement (par la publication de ses écrits ou l'exposition de ses toiles).

Ces réserves exprimées, il n'en reste pas moins qu'il est impossible d'expliquer le parcours de Borduas sans prendre en compte — et ce, d'une manière un peu différente de ce qui a été fait jusqu'à présent — des sources d'inspiration plus immédiates. Le bond prodigieux qui s'est accompli en quelques années, des carrioles de Clarence Gagnon et des paysages du port de Montréal d'Adrien Hébert aux gouaches surréalistes, a eu pour ressort des discussions amorcées



dès le début de la guerre avec une foule d'artistes et de penseurs qui se réclamaient d'une version rénovée du catholicisme. Il est normal d'observer que, dans une société qui se définissait comme catholique et française, les influences sont aussi venues de la France catholique et que, par conséquent, ce fut, dans un premier temps, moins en scission complète avec la vision dominante qu'en prolongement de celle-ci que les peintres d'avant-garde ont voulu se situer. Je ne suis pas le premier à développer une telle hypothèse. Marcel Olscamp a fait état d'une certaine ouverture culturelle dans l'enseignement dispensé par les jésuites<sup>7</sup>. Quant à Pierre Popovic, il a mis en lumière les liens qui unissent *Refus global* au renouveau critique articulé par les jeunes rassemblés autour de *La Relève*<sup>8</sup>. Mon objectif est de compléter ces interprétations en faisant intervenir d'autres personnages, parfois assez bien connus, mais dont l'action est trop souvent demeurée ignorée dans les analyses historiques. Il y avait, entre autres, à l'École du meuble, Marcel Parizeau (1898-1945), un défenseur invétéré de la nouveauté en art qui se montrait attentif « à l'effort des jeunes peintres du temps, à leurs essais, à leurs audaces, même à leurs folies ». Au même établissement, il y avait aussi, et surtout, Maurice Gagnon (1904-1956), professeur d'histoire des styles et conservateur de la bibliothèque aspirant à abolir les conventions qui étouffaient les élans créateurs. « Si l'on avait à faire l'histoire de la peinture dans la province, de sept ou huit années en arrière jusqu'à nos jours, écrivait Pierre Gélinas en 1943, il y a un nom qui s'imposerait dès la préface ; on ne saurait commencer sans lui, et, tout au long du volume, on serait forcé d'y faire de nombreuses références. C'est celui de Maurice Gagnon<sup>9</sup>. » Cet ancien élève d'Henri Focillon, à la Sorbonne, voulait secouer les consciences endormies et encourager un peu de cran dans le style. Par ses cours à l'École du meuble, mais aussi au collège Jean-de-Brébeuf, au collège Saint-Laurent et à l'externat classique Sainte-Croix, Gagnon a contribué de manière significative, dans les années 1940, à établir la légitimité de l'art non-figuratif.

On s'en doute, ce n'est pas aux écrits des surréalistes que les esprits libres qui gravitaient autour de Parizeau ou de Gagnon s'abreuyaient pour formuler leur dénonciation des écoles d'art de

leur temps. Beaucoup plus que Breton, qui demeurait au Québec largement inconnu, c'était le philosophe Jacques Maritain qui incarnait alors le mieux, pour cette poignée d'intellectuels, la volonté d'une refonte de la conscience esthétique<sup>10</sup>. Cet éminent intellectuel français, qui encourageait un *aggiornamento* de la pensée catholique sur la base d'une relecture de l'œuvre de saint Thomas d'Aquin, entrouvrait les portes de l'avant-garde littéraire et esthétique et autorisait des Canadiens français encore timorés à s'approprier des courants qui renouvelaient à cette époque, en Europe, la compréhension de l'art dans son rapport à la société. « C'est au collège que nous avons lu *Primauté du spirituel, Trois réformateurs, Art et Scolastique*, que nous avons été conquis par la force de sa chaleur humaine, qui est celle de la charité. [...] Il [Maritain] rétablissait les contacts de la pensée catholique avec les avant-gardes, dans tous les domaines<sup>11</sup>. » Ce n'est pas un hasard si, au moment de son expulsion de l'École des beaux-arts de Montréal, en 1940, Jacques de Tonnancour appuyait ses convictions dissidentes sur *Art et Scolastique*<sup>12</sup>. Mais, en plus de Maritain, il faut mentionner une foule de penseurs d'outre-mer, au premier rang desquels se trouve Henri Bergson, dont les essais faisaient l'objet de discussions endiablées au Québec, car ils contrebalançaient, par leur réhabilitation de l'intuition, le cartésianisme des collèges classiques. Les artistes de la province appréciaient tout particulièrement *L'Évolution créatrice* et *La Pensée et le Mouvant*<sup>13</sup>, deux livres qui redonnaient ses lettres de noblesse à l'expérience personnelle, favorisaient l'activité manuelle au détriment de l'activité purement cérébrale et définissaient l'art comme un élan vital. Bergson croyait en effet que l'énergie spirituelle habitait déjà la matière et que le travail des artistes consistait à communier avec ce sacré par l'exploration des formes.

En plus de recevoir des ouvrages et des revues d'Europe, les adversaires de l'idéologie conservatrice étaient encouragés par de nombreux catholiques français qui visitèrent le Québec dans les années 1930 et 1940. « L'énorme progrès accompli récemment [l'auteur écrit en 1943] par nos lettres a coïncidé avec la présence plus fréquente au Canada de plusieurs maîtres de la pensée française et

européenne<sup>14</sup>. » Les grands voyageurs d'outre-mer ne se contentaient pas de faire circuler de nouvelles idées et de faire connaître des courants de pensée inédits. Ils osaient parfois articuler une critique très sévère du climat culturel qui régnait au Québec. Ils étaient particulièrement choqués par la mainmise du clergé sur les affaires temporelles et craignaient que cette emprise n'entraîne un violent ressac anticlérical. Le théologien Marie-Dominique Chenu prévenait ses amis québécois, dès 1934, contre une « crise décisive » au sein des élites canadiennes-françaises, crise qui « pourrait emporter en un instant, par l'anticléricalisme, l'édifice apparemment solide de l'enseignement universitaire et de la culture catholique<sup>15</sup> ». Maritain écrivait à Emmanuel Mounier, au retour d'un voyage au Canada, qu'il avait « touché l'obscurantisme du doigt » et que la revue *Esprit*, fondée et dirigée par Mounier, avait un rôle important à jouer afin de décroquer une religion devenue trop rigide<sup>16</sup>. Le père Paul Doncoeur condamnait les pratiques religieuses des Canadiens français, leur reprochant un manque d'humanité, un détestable pharisaïsme<sup>17</sup>. De Dom Bellot à Henri Charlier et d'Étienne Gilson à Henri Ghéon, les visiteurs français étaient scandalisés par une institution cléricale qui mettait les genuflexions et les patenôtres au-dessus des manifestations authentiques de la foi.

## Un anticléricalisme de l'intérieur

L'interprétation nouvelle du catholicisme portée par les intellectuels progressistes — que l'on qualifiera par convention de « personnaliste<sup>18</sup> » — se montrait critique du conformisme spirituel et culturel. Au cœur des attaques incisives contre les institutions sénescents logeait la conviction que la foi ne pouvait faire l'objet d'une adhésion aveugle comme aux temps où on la recevait parmi le trousseau confus des traditions. L'habitude, selon le mot admirable de Péguy, était imperméable à la grâce. En France, pour cette raison, ceux que l'on appelait les « aventuriers de l'absolu » remettaient en question l'enseignement routinier du christianisme. C'était Georges Bernanos qui

affirmait que la croyance véritable est semblable à la poésie d'un petit enfant ; c'était Emmanuel Mounier qui s'emportait contre les cœurs fermés des bigots ; c'était Julien Green qui exigeait de vivre le baptême dans un doute renouvelé chaque jour. « Les catholiques, écrivait Péguy dans une page restée célèbre, sont vraiment insupportables dans leur sécurité mystique. Ils s'imaginent que l'état naturel du chrétien, c'est la paix, la paix par l'intelligence, la paix dans l'intelligence. Le propre du mystique, au contraire, est une inquiétude invincible<sup>19</sup>. » Perdant l'assurance que lui conféraient autrefois les dogmes établis, la vérité révélée épousait l'indétermination de l'histoire. L'authenticité de la foi ne provenait plus de l'obéissance servile aux autorités ecclésiastiques, ni de la pratique hiératique des rites ; au contraire, on croyait que la foi était d'autant plus riche, d'autant plus féconde qu'elle se laissait traverser par l'incertitude. La carrière de Daniel-Rops — « le maître incontesté de la jeunesse d'aujourd'hui<sup>20</sup> », selon un étudiant canadien-français — avait débuté en 1926 avec la publication d'un livre promis à un vaste succès public. Devant l'ébranlement des vérités anciennes et la faillite généralisée du système politique et économique, Daniel-Rops, avec cet essai intitulé simplement *Notre inquiétude*, tente de convaincre le lecteur que l'existence humaine est une aventure et la foi, une incessante remise en question<sup>21</sup>. Il fait état de « cette inquiétude intérieure qui est d'abord perpétuelle insatisfaction, inlassable exigence ». « Il n'est pas permis de se réfugier dans le passé ni d'abandonner notre quête<sup>22</sup> », ajoute-t-il. À ses yeux, la foi doit rester ouverte au doute et au tragique.

Ce discours européen gagnait de plus en plus les catholiques du Canada français. Lecteur avide de Péguy, comme tant d'autres de ses camarades, le jeune Gilles Hénault reprenait presque mot pour mot les propos de Daniel-Rops : « Toujours le premier mouvement a été un mouvement d'amour et de foi, de risque et d'abandon né d'une inquiétude. La foi n'exclut pas l'inquiétude. L'homme désespéré, l'homme désabusé, incapable de ne trouver aucune saveur à la vie, aucun goût à ses actes n'est pas inquiet. Seuls les êtres qui croient profondément en quelque chose sont possédés de cette inquiétude qui passe tout pessimisme et tout optimisme, qui se situe dans un

# Table des matières

Le seuil	7
Notre inquiétude	15
<i>Un anticléricalisme de l'intérieur</i>	19
<i>L'exemple du père Couturier</i>	25
<i>À bas le goupillon et la tuque !</i>	29
<i>Absolu et abstraction</i>	41
<i>La « mystique » de l'automatisme</i>	56
Un art vivant et pur	65
<i>Nous avons perdu l'instinct</i>	72
<i>Borduas, « plasticien »</i>	88
La charge du peintre épormyable	97
<i>Les bôzards</i>	101
<i>Les dessins d'enfants</i>	105
<i>Celui par qui le scandale arrive</i>	127

Quand mes rêves partent en guerre !	143
<i>Le dernier cri</i>	148
<i>La fin d'un monde</i>	159
Les oignons de Cézanne	181
Notes	189

## CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines de concert avec le Programme d'aide à l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Éditions du Boréal reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada (FLC) pour leurs activités d'édition et remercient le Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier.

Les Éditions du Boréal sont inscrites au Programme d'aide aux entreprises du livre et de l'édition spécialisée de la SODEC et bénéficient du Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres du gouvernement du Québec.

Photo de la couverture : Philip Pocock, *Paul-Émile Borduas dans son atelier rue Rousselet (Paris, 1957)*. Gracieuseté de Janine Pocock. Épreuve argentique, fonds d'archives, Musée d'art contemporain de Montréal (photo : Richard-Max Tremblay).

Ce livre a été imprimé sur du papier 100 % postconsommation,  
traité sans chlore, certifié ÉcoLogo  
et fabriqué dans une usine fonctionnant au biogaz.



MISE EN PAGES ET TYPOGRAPHIE :  
LES ÉDITIONS DU BORÉAL

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN SEPTEMBRE 2011  
SUR LES PRESSES DE MARQUIS IMPRIMEUR  
À CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC).





# Jean-Philippe Warren

## L'ART VIVANT

### Autour de Paul-Émile Borduas

S'intéresser à Paul-Émile Borduas, à ses succès comme à ses échecs, à ses espoirs comme à ses doutes, c'est chercher à comprendre le devenir d'une communauté canadienne-française qui tentait, dans les années 40 et 50, de s'approprier une modernité troublante et fugitive.

Comme dans ses premiers travaux sur Fernand Dumont ou Gérard Pelletier, la question qui anime Jean-Philippe Warren est celle des origines de la Révolution tranquille. Mais cette fois-ci la démarche est différente, puisqu'il étudie un homme qui a très tôt rompu avec le Canada français de son enfance et a tenté de lui substituer une éthique radicalement autre. Il s'agit donc de cerner les méandres de l'évolution ayant conduit Borduas à adopter une méthode picturale en rupture nette avec l'académisme de son temps, et aussi de dégager de manière globale sa vision de la vie et de la société.

En ajoutant une touche nouvelle au portrait déjà esquissé d'un des plus grands artistes et intellectuels canadiens du xx<sup>e</sup> siècle, ce livre permet de jeter un éclairage neuf sur une période charnière de l'histoire du Québec.

*Jean-Philippe Warren est professeur au Département de sociologie et d'anthropologie de l'Université Concordia, où il est titulaire de la Chaire d'études sur le Québec. Il a publié au Boréal, entre autres titres, L'Engagement sociologique, la tradition sociologique du Québec francophone (2003), qui lui a valu le prix Clio et le prix Michel-Brunet.*