

« Structures de l'espace pictural » chez Mondrian et Borduas

François Gagnon

Volume 5, Number 1, February 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036369ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036369ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this note

Gagnon, F. (1969). « Structures de l'espace pictural » chez Mondrian et Borduas. *Études françaises*, 5(1), 55–70. <https://doi.org/10.7202/036369ar>

NOTES ET DOCUMENTS

« STRUCTURES DE L'ESPACE PICTURAL » CHEZ MONDRIAN ET BORDUAS

Le problème de la structure de l'espace pictural dans la peinture au Québec nous amène presque fatalement à Mondrian et à la filiation des recherches entreprises ici et la sienne. Molinari l'avait déjà exprimé, en 1961, de manière non équivoque :

Borduas, écrivait-il, prétendait être un véritable disciple de Mondrian, avec Rothko, Kline, Newman et Still. Mais la compréhension que Borduas avait de la peinture de Mondrian était axée sur cette croyance que Mondrian aurait posé, à travers la transparence de la couleur, le problème de la lumière pure, abstraite et infinie. Mais en persistant à se situer dans le contexte du problème-lumière, Borduas n'a pu accéder à l'espace pictural nouveau qu'ont ébauché les dernières œuvres de Mondrian. En utilisant la couleur pure comme élément structural, non comme lumière mais comme énergie, l'on sort de l'impasse que Pollock constituait pour les recherches actuelles de la peinture (cf. mes propres tableaux).¹

Molinari disait ici comment il concevait le problème de filiation avec Mondrian pour deux des plus importants mouvements de la peinture abstraite au Québec : l'automatisme et le néo-plasticisme. Le premier se rattacherait à Mondrian par sa conception de la couleur-lumière, alors que l'autre le ferait par sa conception de la couleur-énergie. Il suggérait en plus que Borduas et les automatistes s'étaient, par là, engagés dans l'impasse que « Pollock constituait pour les recherches actuelles de la peinture », impasse de la couleur-lumière et conséquemment de l'espace atmosphérique. Au contraire sa peinture et celle des néo-plasticiens

1. Guido Molinari, « Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme », dans *Situations*, mars-avril 1961, p. 68.

(par opposition au groupe de l'Échourie) en s'engageant sur la voie de la couleur-énergie et donc de l'espace structural, auraient échappé à cette impasse. Cette position, Molinari la tient toujours. Ce que nous ne savions pas encore clairement, c'était le contexte global de sa position. L'« essai » de Fernande Saint-Martin, intitulé *Structures de l'espace pictural*², vient de nous le révéler.

Cet essai se présente essentiellement comme une réflexion sur la structure de l'espace chez les fondateurs de la peinture abstraite (Kandinsky et Mondrian³). Le chapitre sur Mondrian est particulièrement développé. Il est intéressant, surtout parce qu'il fait intervenir toute une série d'observations techniques et analytiques sur la structure du tableau de Mondrian: vectorialité des plans-lignes, dialectique des horizontales et des verticales, nature énergétique de la rencontre entre les deux, dialectique de la focalité et de la périphérie, de l'ouverture et de la fermeture des plans, des formes intérieures et extérieures, virtuelles et actuelles, bidimensionnalité stricte de la surface en damier, etc. Un paragraphe complète cette présentation, en étendant à la sculpture une partie des réflexions faites à propos de la peinture. Ce retour aux sources de l'art abstrait n'est pas fait gratuitement: il veut éclairer d'une lumière singulière les courants de l'art abstrait au Québec. Nous voilà revenu à la problématique de Molinari, que nous citions à l'instant. Tel est le cœur de ce livre. Il comprend, en outre, une réflexion sur la perception esthétique, où l'auteur fait intervenir les données de la psychologie de la perception (spécialement Rorschach) pour expliquer les réactions si diverses du public à l'art abstrait. D'autre part, le livre de Fernande Saint-Martin se termine sur un chapitre définissant l'esthétique expérimentale. C'est surtout dans ce dernier chapitre que s'exprime clairement le contexte global des réflexions de Molinari que nous citions au début. C'est aussi par là que notre critique de ce livre doit commencer.

2. Montréal, H.M.H., « Constantes », 1968, 172 p.

3. Notons l'absence de Malevitch, tout de même.

Définissant l'objet de l'esthétique expérimentale, l'auteur retient les trois aspects suivants :

l'œuvre d'art — produite par des artistes — perçue par des êtres humains :

a) l'œuvre d'art — c'est-à-dire un objet considéré dans sa matérialité, dans sa structure, dans sa dynamique, dans son historicité.

b) produite par des artistes — à des fins de transposition symbolique, de médiation épistémologique, d'expression existentielle et de communication.

c) perçue par des êtres humains — c'est-à-dire mettant en cause tout le problème de la perception, de la signification, de la valorique (p. 165).

Cette définition, qui se voudrait englobante, constitue, à notre avis, une suite d'*a priori*, sur l'œuvre d'art, sur la motivation de l'artiste et sur le rapport à l'œuvre d'art. Ces postulats limitent la réflexion esthétique de l'auteur sur l'art contemporain et, ne collant pas d'assez près à la complexité des faits, faussent son interprétation, notamment d'un cas comme celui de Borduas.

Tout d'abord, l'affirmation de l'auteur : « l'œuvre d'art — c'est-à-dire un objet », nous paraît contestable. Non seulement une part importante de l'avant-garde artistique met explicitement en cause cette notion de l'œuvre d'art comme « objet », mais tout un courant de pensée antérieur (et préparatoire à ces recherches récentes) l'a fait également. Nous ne retracerons pas ici cette histoire, qui commence avec Duchamp et aboutit aux *happenings and events* des artistes américains actuels. Qu'il nous suffise d'indiquer que le surréalisme et Borduas, dans la mesure où il a participé à son esprit sur ce point, ont été pour quelque chose dans cette mise en question. Breton, dans un texte capital intitulé « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » (1935), citant Salvador Dalí, définissait ainsi les « objets surréalistes » : « Les objets à fonctionnement symbolique ne laissent nulle chance aux préoccupations formelles. Correspondant à des fantaisies et désirs érotiques nettement caractérisés, ils ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun et sont extra-plastiques. »⁴ Et Borduas avait écrit plus

4. André Breton, dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 331.

fortement encore: « Un tableau est un objet sans importance. Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, des maladies [...]. Cependant il a su [...] nous découvrir un vaste domaine jusqu'alors inexploré, tabou, réservé aux anges et aux démons: surréalisme. »⁵ L'art est une « activité de l'esprit » et le « merveilleux » est partout. Les œuvres peintes ou les poèmes ne peuvent être qu'« écriture automatique », c'est-à-dire notation sismographique des mouvements de la pensée, entendons de l'imaginaire. Les œuvres d'art n'ont de valeur ni d'intérêt que par rapport à ces activités de l'esprit.

Bien qu'il n'ait pas eu — du moins apparemment, et faut-il toujours se fier aux apparences ? — beaucoup de rapports avec le surréalisme, Mondrian, lui aussi, avait pressenti la fin de l'œuvre d'art comme objet. On a honte de le rappeler, tant le texte est connu :

Le tableau abstrait-réaliste, a écrit Mondrian, pourra disparaître aussitôt que nous pourrons reporter sa beauté plastique autour de nous par la division en couleurs de la chambre [...] La pure plastique esthétique de l'universel d'une manière déterminée, la plastique exacte de rapports par ligne et la couleur seulement, cet art-là, loin de la peinture-selon-la-nature, détourne de plus en plus la peinture abstraite réaliste du tableau de chevalet.⁶

Certes, ce ne sont pas les *happenings* que Mondrian pouvait avoir ici en vue ! Mais c'était certainement une sorte d'environnement architectural, intégrant des manifestations de tous les arts et abolissant les vieilles frontières qui les séparaient les uns des autres. Ce que le surréalisme, Borduas, Mondrian... disent, chacun à sa façon, c'est la nécessité de remplacer, en art comme ailleurs, la notion d'objet par celles d'action, de participation. Parce qu'en définitive, Fernande Saint-Martin s'en tient encore à cette notion d'objet, non seulement

5. Paul-Emile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », dans *Refus global*, Saint-Hilaire, Mythra-Mythe, 1948, p. 8-9.

6. Piet Mondrian, « Réalité naturelle et réalité abstraite », dialogue publié en 11 suites dans *De Stijl*, 1919-1920, traduit dans Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956, p. 338.

elle limite son appréciation des mouvements actuels de l'art contemporain québécois aux seules recherches des néo-plasticiens (p. 138-141), mais risque rétrospectivement de ne pas saisir une signification importante de l'œuvre de Borduas.

Deuxième postulat, cette fois sur la motivation de l'artiste: « l'œuvre d'art — produite par des artistes — à des fins de transposition symbolique, de médiation épistémologique, d'expression existentielle et de communication ». En somme, on assigne à l'art les mêmes buts qu'au langage. Une fois de plus nous assistons à une tentative de réduire, cette fois au nom de l'« esthétique sémantique », l'art du langage. Toutefois, il nous paraît évident que l'œuvre d'art transcende le langage, non seulement dans son intention profonde d'« instaurer », comme dit Étienne Souriau, une réalité autre que celle du quotidien, mais fondamentalement par sa matérialité même. Et il nous semble symptomatique que, chaque fois qu'on assiste à une tentative de réduction de l'art au langage, on assiste en même temps à une sorte de dématérialisation des œuvres.

C'est en effet par sa matière, qu'une production d'art échappe en partie à l'univers du signe (et du langage), la matière étant à la zone limite de non-signification. Qu'on relise Dubuffet:

Je ne fais pas grande différence, dit-il, (métaphysiquement s'entend) entre la pâte que j'étends et par exemple un chat, une truite ou un taureau. Ma pâte est un être autant qu'eux. Moins circonscrit, sans doute, plus émulsionné, d'un statut étrange, plus étranger c'est sûr, je veux dire étranger à nous, hommes, qui sommes si circonscrits, si loin de l'informe — du moins le croyons-nous.⁷

Quand, au contraire, se détournant de cette « pâte », « d'un statut étranger », les arts plastiques se sont épris de signes et de sens, ils se sont rapprochés de la littérature et du langage. Il faut bien avouer que ce fut le cas du surréalisme. On le lui a assez reproché pour qu'il soit inutile d'y insister. Mais n'assisterait-on pas

7. Jean Dubuffet, « Prospectus et tous écrits suivants », *la Nouvelle Revue Française*, n° 2, 1967, p. 76.

à une tendance analogue chez nos peintres *hard edge* ? Entendons-nous bien, la peinture *hard edge* n'a rien de littéraire, mais cela n'implique pas qu'elle n'ait rien de langagier. Ne se veut-elle pas pur signe et symbole de structures spatiales possibles ? Ne serait-il pas assez caractéristique, dès lors, qu'elle tende à l'immatérialité du signe verbal, d'où son refus des textures, son culte des aplats monochromes et « hygiéniquement » (le mot est de Mondrian) juxtaposés les uns aux autres ?

Or, s'il est un peintre qui n'a pas succombé à la tentation de réduire l'art au langage et conséquemment pour qui la matière a été importante, c'est Borduas. C'est même précisément sur ce point qu'il se sépare du surréalisme français. Définissant ce qu'il appelle l'« automatisme psychique », en peinture, c'est-à-dire la peinture surréaliste en France, il écrivait : « À cause de la mémoire utilisée, l'intérêt [des surréalistes français] se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale), que sur le sujet réel (objet plastique, propre aux relations sensibles de la matière employée) »⁸. Borduas oppose ici « matière » à « mémoire », comme nous opposons « matière » à « langage ». Borduas, élève d'Ozias Leduc, avait trop aimé Renoir, Soutine et Braque pour s'être laissé tenter par le côté littéraire de la peinture surréaliste.

Il en avait plutôt retenu la notion d'« accident » ou comme il le dit dans ses propres mots la « non-préméditation » de l'œuvre et du geste qui y conduit⁹. En un sens, là encore, il rejoignait un au-delà du langage et de l'humain. Comme l'avait senti Jean Arp, dès l'époque dadaïste, par l'« accident », l'art tend à l'« identification avec la nature »¹⁰ et donc à un au-delà de l'univers de la signification. En somme l'intégration de l'accident au mécanisme de la création artistique tend au même but que le recours à la matérialité¹¹. Il

8. Paul-Emile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », dans *Refus global*, p. 2-3.

9. Cf. *ibid.* la définition qu'il donne du mot *automatique* : « caractère de tout geste, de toute œuvre non préméditée ».

10. Cf. H. Richter, *Dada, Art and Anti-art*, Londres, Thames and Hudson, 1965, p. 48.

11. Cf. la note qui définissait le but de l'exposition « La matière chante » (1954) : « l'accident qui donne la note exacte du

nous semble, soit dit en passant, que ces notions n'ont rien perdu de leur actualité. Qu'on songe, par exemple, aux essais récents de collaboration entre artistes et techniciens, dont témoigne un groupe comme E.A.T.¹² qui maintient le rapport à la matière et à l'accident : « *Nobody knows*, déclarait récemment Robert Rauschenberg, *the kind of art that will be created if two or three men in diverse fields become collaborators* »¹³.

En réalité, « matière » et « accident » sont corrélatifs de « création », comme les moyens le sont de la fin. Nous disons « création » ou même « invention d'art » plutôt qu'« expression » et « communication ». Ce sont là en effet deux ordres différents. Dans un cas, il s'agit du langage qui exprime pour communiquer, dans l'autre, de l'art qui invente un monde autre que le monde réel, un monde imaginaire.

« L'œuvre d'art — perçue par des êtres humains... » : on définit ici le rapport de l'homme à l'œuvre d'art comme un rapport théorétique, au sens de la *theôria* platonicienne, c'est-à-dire celui d'un spectateur à un spectacle, ou même plus précisément puisqu'on va jusque-là, d'un sujet percevant à l'objet de sa perception. Ce point de vue qui a été en substance celui de l'esthétique classique a prouvé sa fécondité. Même réduit à une analyse de la seule perception, il rend conscient d'une foule d'aspects de l'œuvre d'art, comme le prouve l'analyse de la production de Mondrian que fait Fernande Saint-Martin. Bien plus, il nous semble que ce point de vue offre assez peu d'inconvénients quand il se présente comme un instrument d'analyse d'œuvres qui effectivement se situent au niveau de la seule perception, comme c'est le cas chez nos néoplasticiens québécois. Mais il révèle ses limites dès qu'on tente de l'appliquer à des œuvres nées dans un contexte où la distinction entre le spectateur et le créateur ne compte plus. Quand Lautréamont a écrit :

chant de la matière » (cité dans le catalogue de E. Turner, *Paul-Emile Borduas, 1905-1960*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1962, p. 33-34).

12. *Experiments in Art and Technology*, essais auxquels s'intéressent chez nous Mike Golberg, Charles Gagnon et Yves Gaucher.

13. Dans *New York Times*, 11 octobre 1967, p. 49.

« La poésie doit être faite par tous, non par un »¹⁴, il se situe dans cette perspective autre. Ainsi, Bruno Cormier, l'un des auteurs de *Refus global*, emploie les mêmes mots pour décrire l'activité du peintre et celle du « spectateur » : « Encore faut-il que le spectateur soit aux aguets à son tour : jamais le chasseur ne pourra immobiliser l'oiseau entre nuage et terre, il y aura toujours un coup d'aile imprévisible »¹⁵. Enfin, ces courants actuels qui rejettent l'œuvre d'art comme objet ont repensé le rapport de l'usager d'art avec l'œuvre, dans le sens de la participation et de l'agir plutôt que dans le sens de la contemplation. Comme l'écrivait Allan Kaprow, à propos du *happening* : « *The last shred of theatrical convention disappears [...] A Happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not a Happening but stage theater* »¹⁶. La problématique d'un spectateur-percevant et d'un objet-perçu est dépassée.

Mais ce n'est pas le seul fait du *happening*. Tous les courants, qui de près ou de loin sont allés dans le sens d'une certaine intégration des arts à l'architecture, et spécialement des arts du mouvement, ont songé à cette participation du « spectateur » et à une éventuelle disparition du « public » comme tel. Qu'il s'agisse de sculpture manipulable comme, chez nous, celle de Saxe ou de Comtois, ou de peinture articulée, comme certaines œuvres de Bolduc et de Gagnon, ou même de peinture qui fait appel au déplacement du spectateur, comme les tableaux de Claude Goulet, toujours la problématique du spectateur est dépassée.

Bref, ici encore, le sens de plusieurs mouvements actuels, comme un sens de la recherche de Borduas, dans le temps, a échappé à l'auteur, à cause des limites dans lesquelles l'enferment ses postulats de base.

Aussi l'analyse que Fernande Saint-Martin propose (p. 132-138) de la peinture de Borduas nous paraît-elle finalement assez appauvrissante. Bien plus, même

14. Cité dans Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 32.

15. Bruno Cormier, « L'œuvre picturale est une expérience », dans *Refus global*, p. 6.

16. Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams Inc., [1968], p. 195-196.

en s'en tenant à son objet, à savoir à l'analyse de la structure de l'espace, ses postulats l'empêchent de voir en totalité le problème de l'espace, qui est autant une catégorie de l'imaginaire que de la perception, et d'autant plus chez un artiste qui, comme Borduas, donne plus de part à la première qu'à la seconde. Ce qu'il aurait fallu montrer, c'est en quoi la structure de l'espace chez Borduas relève de l'imaginaire. Le rapport avec la peinture de Mondrian aurait sans doute été mieux aperçu.

On connaît les circonstances de cette confrontation Borduas-Mondrian. Dans une réponse à Jean-René Ostiguy, de la Galerie nationale d'Ottawa, Borduas a lui-même rapporté ces circonstances et il ajoutait :

J'ai reconnu spontanément la plus fine lumière que j'avais encore jamais vue en peinture. Et « lumière » était dans le temps, pour moi, synonyme d'« espace ». Lumière, espace, sont des phénomènes visibles et extérieurs. Avant Mondrian nous avons l'habitude du cheminement dans la lumière d'un dégradé à l'autre. Depuis Mondrian nous gardons toujours notre faculté millénaire mais en plus nous pouvons, à l'occasion, goûter sans l'intermédiaire de la perspective aérienne la totalité imaginable de l'espace. C'était un fait visuel constant : seul le sens, l'appréhension en est changée.¹⁷

Ce texte de Borduas nous situe d'ailleurs d'emblée au cœur du problème traité par Fernande Saint-Martin : la structure de l'espace pictural, chez Mondrian et chez

17. Ce texte daté de Paris, 10 avril 1956, a d'abord été publié dans *le Devoir*, Montréal, les 9 et 11 juin 1956, puis repris dans le catalogue de E. Turner en 1962 (cf. *op. cit.*, p. 51-53). Cette réponse à une enquête de Jean-René Ostiguy doit être reliée à une lettre que Borduas écrivait à M. Noël Lajoie. Cette lettre contient une autre allusion à Mondrian, qu'il vaut la peine de citer, parce qu'elle permet de situer la production en noir et blanc de Borduas par rapport à celle de Soulages : « Dans le champ de l'espace, dit Borduas, n'apparaît que le premier stage négatif des continuateurs de Mondrian à Soulages. Le charme de Soulages est encore la lumière. Comme dit un ami « ses petites fenêtres ». J'y vois quant à moi une dualité : le désir d'une construction simplifiée en nuit et jour — noir sur blanc — donc en espace mais annulé par une hésitation émotive, un manque de consentement profond qui l'incite à meubler en lumière. Ce manque de consentement compensé est la raison de son succès. »

Borduas. C'est en effet, surtout par sa conception de l'espace pictural, plutôt que par sa symbolique (d'inspiration vaguement théosophique), ou par sa détermination à s'en tenir aux seules possibilités expressives de l'angle droit et des couleurs primaires que Mondrian a été important pour Borduas et, plus tard, pour nos néo-plasticiens¹⁸. Toute la recherche de Borduas est allée dans le sens d'une épuration de plus en plus grande de l'espace. Loin de représenter le point ultime de cette recherche, comme semble le suggérer Fernande Saint-Martin, les gouaches et les toiles de 1942 à 1948 n'en constituent qu'une étape importante. C'est bien plutôt à la lumière des toiles en noir et blanc, d'après 1956, que l'ensemble de son évolution prend son sens. Aussi nous ne croyons pas du tout, pour notre part, que « c'est [...] une certaine qualité atmosphérique, élément principal de la perspective aérienne, qui imprégnait de façon la plus marquée les premiers paysages figuratifs de Borduas, qui est devenue la structure de base de son œuvre non figurative, le critère déterminant de ses matériaux et de ses éléments » (p. 133). Tout au contraire, il nous semble que c'est justement cette perspective aérienne qui est niée de plus en plus profondément par Borduas tout au long de son évolution. Même les œuvres d'avant 1956 manifestent par de nombreux traits, que nous allons relever, la volonté de Borduas de se dégager de la perspective atmosphérique de la Renaissance, comme il y arrivera complètement avec les tableaux en noir et blanc de la fin.

Prenons ses premiers paysages, par exemple, puisqu'on semble en faire un si grand cas. L'espace scénique de la Renaissance y est déjà mis en question, dans un petit tableau comme *Shespre, Meuse*¹⁹, où la surface de la plaine est pour ainsi dire représentée ouverte

18. La réflexion de Borduas sur Mondrian remonte au moins à mars 1944, date de l'exposition hollandaise du musée des Beaux-Arts de Montréal, alors que l'on peut dater de 1953, comme le fait Fernande Saint-Martin (p. 138), la première manifestation, « Place des Artistes », des œuvres des plasticiciens, issues d'un retour aux sources de l'art abstrait et d'une « réflexion sur les œuvres des pionniers: Malevitch, Mondrian, van Doesburg et Herbin » (p. 139).

19. 1929, huile sur carton, 6½ x 9¼ po., collection Famille Borduas.

des deux côtés, créant déjà un espace analogue à celui que nous retrouverons dans les toiles « automatistes » d'après 1943. Certes on ne pourrait pas en dire autant de *Synthèse d'un paysage de Saint-Hilaire*²⁰ : la composition y est fortement symétrique et focalisée autour d'un axe central, occupé par le personnage. Même l'ouverture latérale semble bouchée par la présence de deux séries d'ifs, de chaque côté. Toutefois, l'ensemble de la composition est ici enserré dans une « grille » (horizontales ondulantes et axe vertical de symétrie), qui vient déjà donner une certaine bidimensionnalité au tableau.

Mais c'est encore plus dans ses « natures mortes » et ses « portraits », qu'à l'instar de son maître Ozias Leduc, Borduas poursuit la destruction de l'espace atmosphérique. Dans *Nature morte aux raisins*²¹, les éléments, comme des objets dans un tableau cubiste, sont ramenés dans le plan du tableau et comme juxtaposés les uns aux autres. Bien plus, un cerne épais, en forme d'arabesque, vient renforcer davantage l'impression de bidimensionnalité. Que l'on compare encore entre eux, les trois portraits suivants : *la Femme au bijou*²², *la Femme à la mandoline*²³ et *Portrait de M^{me} G[agnon]*²⁴. On y retrouve toujours, et parfois marqués en clair, comme dans *la Femme à la mandoline*, une série de losanges superposés, qui reprennent en oblique la grille en damier que nous signalions dans le paysage dont nous parlions plus haut. Dans le *Portrait de M^{me} G[agnon]* où cette structure paraît plus virtuelle, Borduas prend la peine d'ajouter deux cernes (un blanc et un noir) autour du visage, afin de la rendre plus explicite. L'irradiation de ce losange central est même

20. 1931, 10½ x 13¾ po., sig. P.E.B., Montréal, collection Beaugrand.

21. Désigné dans le catalogue de Turner (*op. cit.*) sous le titre *Raisins verts*, 1941, 23 x 23 po., sig. BORDUAS/41, collection Séminaire de Joliette.

22. 1940, 43½ x 32 po., sig. BORDUAS/40, Toronto, collection M. et M^{me} Charles S. Band.

23. 1941, 32 x 26 po., sig. BORDUAS/41, Montréal, collection Dr Jules Brahy, montrée en permanence au musée d'Art contemporain de Montréal.

24. 1941, 19 x 17 po., sig. BORDUAS/41, ancienne collection Maurice Gagnon. Appartient maintenant à M. et M^{me} Gérard Beaulieu, Montréal.

marquée par la direction des coups de spatule, alors que le long des côtés du tableau des traces noires au pinceau viennent ramener ces énergies dans le cadre.

Des « natures mortes », des « portraits » autant que des « paysages », on passe aux gouaches de 1942. La même impression de bidimensionnalité par juxtaposition libre et même par empilement des formes, se retrouve. Si Borduas a senti parfois le besoin d'ajouter à ses gouaches des tracés noirs et légers, et de donner ainsi du volume à certains éléments, il faut bien comprendre dans quel esprit il l'a fait. Ce n'est jamais dans l'esprit d'une perspective creusante, mais comme chez les cubistes²⁵, pour faire avancer hors du tableau certains éléments et donner une qualité tactile à l'ensemble de l'espace pictural. C'est aussi ce que les maîtres de la nature morte ont souvent tenté de faire, Cézanne en tête. Cela n'a rien à faire avec la perspective aérienne ou l'espace atmosphérique.

Certes, il faut bien constater que pour les huiles de 1943 à 1948, sur lesquelles se fonde le gros de l'argumentation de Fernande Saint-Martin, la volonté de suspendre dans l'espace des « objets » se détachant sur un fond infini, paraît marquer un certain attachement à la structure classique de l'espace. Par ce trait, Borduas payait son tribut à l'espace onirique (anti-gravitationnel cependant) du surréalisme. Mais est-ce le phénomène structural le plus important de cette production? Il ne le semble pas, parce que ce sont les derniers tableaux qui nous guident dans cette analyse. On peut déceler dans les tableaux de 1943 à 1948, comme l'a montré Bernard Teyssède dans une toute récente conférence à la Galerie nationale à Ottawa²⁶, une affir-

25. Marquons au passage combien les jugements de notre auteur sur le cubisme nous ont souvent paru très sommaires pour ne pas dire injustes. Comment peut-on encore écrire après les analyses de Francastel et surtout celles très pénétrantes de Golding que « le cubisme lui-même [...] se consacra à l'explicitation des données les plus constantes de la perspective classique, à travers une analyse de l'objet conçu comme autonome, prépondérant et central, ne fit que prolonger cette longue prééminence d'un concept spatial insuffisant en offrant une synthèse des démarches de la perspective traditionnelle »?

26. Le mardi 22 octobre 1968. Le conférencier était présenté par M. Guy Viau, directeur adjoint à la Galerie nationale.

mation de plus en plus nette de la verticalité et corrélativement d'une certaine structuration en damier de l'aire picturale. On peut déceler cette trame secrète, si on s'attache à suivre dans ces tableaux les traces de spatule (sinon toujours des taches blanches), dont sont constitués les fameux objets en suspension dans ces toiles.

D'ailleurs comment expliquerait-on autrement le passage à la production new-yorkaise où justement « les signes s'envolent »²⁷, les « signes » c'est-à-dire ces « objets » en suspension devant un fond ? Comment expliquerait-on cette dissolution des objets dans le fond, et inversement, de plus en plus évidente à mesure que Borduas, épurant sa palette, en arrive à des toiles blanches ou monochromes ? Comment l'expliquerait-on si cela n'avait pas déjà été annoncé de quelque manière dans la production antérieure ?

Quand, à Paris, Borduas franchit un pas de plus et introduit le pôle négatif de cet espace bidimensionnel, il ne réintroduit pas les « objets » de 1943-1948. Il est significatif au contraire que les taches en question soient noires (ou brun très sombre, ou bleu outremer profond) et non pas colorées. Le noir comporte une ambivalence : il peut évoquer à la fois la présence et son ombre, le trou et l'abîme. C'est d'ailleurs ce que Borduas a lui-même expliqué à un journaliste parisien, Jean Gachon : « M. Borduas, écrit-il, nous montra par quel effet d'optique ses tableaux étaient « réversibles » c'est-à-dire pouvaient être considérés, grâce à l'« interchangeabilité des plans », soit blanc sur fond noir, soit l'inverse. »²⁸ Nous sommes loin des tableaux « coagulés » dont parle Fernande Saint-Martin. N'est-ce pas dans cette « interchangeabilité des plans » que nous approchons le plus de cet espace relativiste vers lequel Mondrian lui-même avait tendu ?

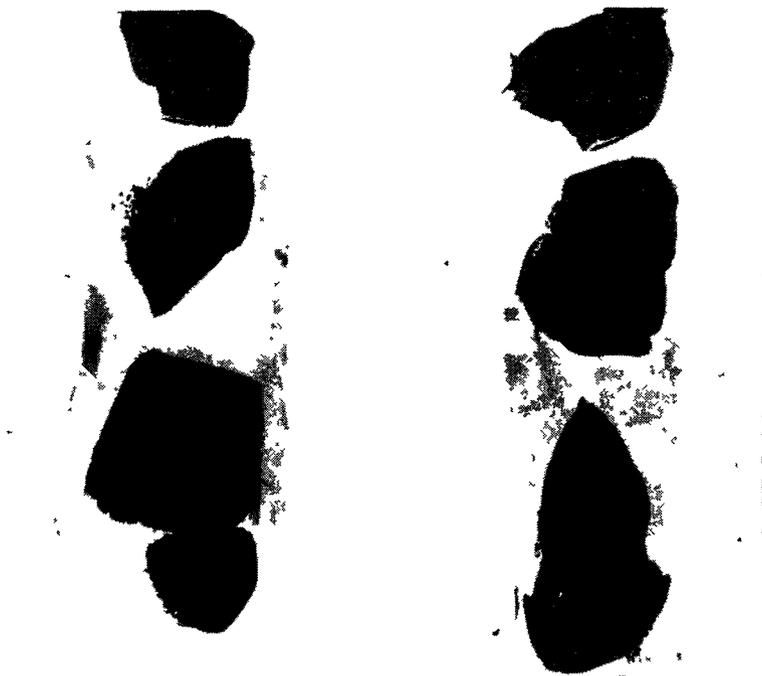
Comment peut-on ajouter ensuite que « cette structure implique encore une attitude descriptive, illusionniste, se donnant pour objet de décrire un espace

27. On sait que c'est le titre d'un tableau de 1953.

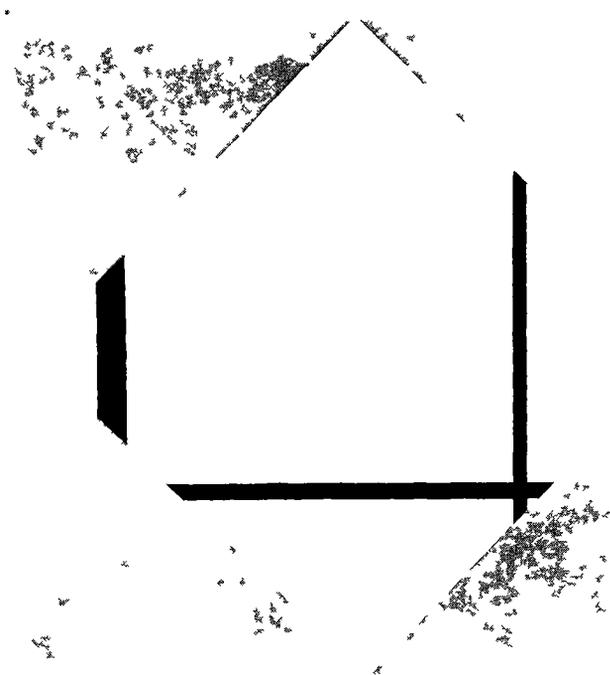
28. Jean Gachon, « Le peintre P.-E. Borduas parle de son art à un journaliste parisien », dans *la Presse*, Montréal, 20 mars 1957.

déjà connu (c'est-à-dire vibratoire, modulé et infini) à partir d'une valorisation de l'identité des éléments » (p. 137)? Au contraire, si on a compris la direction prise par Borduas, on verra qu'elle le menait vers un espace neuf, bien plus proche de celui de Mondrian que l'analyse de Fernande Saint-Martin n'aurait pu le faire soupçonner. Chez l'un et chez l'autre, la courbe d'évolution aboutit à une mise en question radicale de l'espace atmosphérique et à une position assez voisine, sans mimétisme, cependant . . .

FRANÇOIS GAGNON



Paul-Emile Borduas, Pierres noires, 1958 (collection M. et Mme J.-R. Ostiguy, Ottawa).



Piet Mondrian Foxtrott A 1930 (musee de l'Universtte Yale New Haven Conn)